littérature et langages

le conte
la poésie

FERNAND NATHAN



LITTERATURE ET LANGAGES

LES GENRES ET LES THEMES

COLLECTION DIRIGÉE PAR

HENRI MITTERAND
Ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure
Agrégé de l'Université, Docteur ès Lettres
Professeur à l'Université de Paris VIII

ROGER LAUFER
Ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure
Agrégé de l'Université, Docteur ès Lettres
Professeur de littérature française à l'Université de Paris VIII

BERNARD LECHERBONNIER
Agrégé de Lettres Modernes
Professeur au Lycée Florent-Schmitt de Saint-Cloud

le conte
la poésie

TEXTES ET TRAVAUX

FERNAND NATHAN EDITEUR
18, rue Monsieur-le-Prince - PARIS VIe

COLLECTION LITTÉRATURE ET LANGAGES

*Cette collection s'inspire des orientations nouvelles de l'histoire et de l'analyse littéraires. Les textes y sont distribués par **genres**, par **thèmes** et par **époques**. Ils sont étudiés pour les aspects singuliers de leurs **formes** et de leurs **langages**, et dans leurs liens avec la vie sociale. Ils suscitent une grande variété de recherches et d'essais, individuels et collectifs.*

VOLUME 1
Le langage - Le théâtre
La parole et l'image

Une initiation à l'étude linguistique. — Un panorama des techniques de la scène et des grands textes du théâtre antique, classique et moderne. — L'expression radiophonique et télévisuelle.

VOLUME 2
Le conte - La poésie

Le conte populaire oral, le conte classique, le conte fantastique, la fiction moderne. — Les voies de l'inspiration poétique : poèmes d'amour et poèmes d'engagement. L'écriture du poème et ses recherches.

VOLUME 3
Le roman - Le récit non romanesque
Le cinéma

Les modes de production et de consommation du roman. Les problèmes de la composition et de l'écriture romanesques. — L'histoire, le mythe, les mémoires, le récit de voyage, les confessions, l'autobiographie. — Une introduction à la "grammaire" et à la thématique du cinéma.

VOLUME 4
La littérature et les idées

Le moi, la raison, l'histoire, la société : une histoire de la pensée française, par la lecture et le commentaire des œuvres des philosophes, des moralistes, des critiques et des polémistes, de MONTAIGNE à SARTRE.

VOLUME 5
Thèmes et langages de la culture moderne

Les données économiques, sociales et idéologiques de la culture contemporaine. — Les orientations de la littérature et des arts dans le dernier quart du XXe siècle.

*Chaque volume est pourvu d'une iconographie abondante, qui donne lieu à **une étude combinée du texte et de l'image.***

LITTÉRATURE ET LANGAGES :
une approche moderne, cohérente et méthodique du fait littéraire.

Avant-propos

Le volume II de LITTÉRATURE ET LANGAGES se compose de deux ensembles de textes : une anthologie de *Contes* et une anthologie de textes de *Poésie*.

Bien que le conte soit un genre narratif, le plus souvent en prose, et que la poésie narrative en vers soit relativement peu représentée dans la tradition française, nous avons rapproché ces deux séries de textes en raison de leur commune référence au rêve et au merveilleux.

LE CONTE

Le Conte a deux avantages : c'est un genre bref, et c'est un genre éternel. Nous avons choisi un seul type, le conte merveilleux ou fantastique, pour que son étude puisse être conduite sur deux registres, le registre du conte populaire oral et celui du conte littéraire, et sur une durée longue, allant du Moyen Age à l'époque contemporaine. De la sorte, nous proposons une *histoire du genre* par certains de ses textes les plus représentatifs.

D'autre part, le conte merveilleux est un domaine où les méthodes modernes *d'analyse du récit* ont marqué quelque succès. C'est sur la matière des contes populaires russes que le structuralisme a construit ses modèles de "morphologie" du conte, mettant en évidence l'existence de personnages universels (le Héros, le Donateur, le Traître, etc.), et de processus narratifs constants (la récompense, la punition, la déception, etc.). Les élèves s'entraîneront, par quelques exercices simples sur les textes de ce volume, à reconstituer les structures de base du conte merveilleux et à en étudier les variantes. Ces travaux constitueront une utile initiation à l'étude des structures et des techniques romanesques, grand genre narratif par excellence. On les complètera en exploitant la section du volume III qui est consacrée au *mythe*.

Il sera possible, enfin, d'une région à l'autre, d'élargir cette enquête sur le récit merveilleux ou fantastique, en faisant appel aux ressources du *folklore local*. Il existe des recueils de contes régionaux, parfois transcrits en patois ou en français régional. Il existe aussi des conteurs, dont certains élèves auront peut-être la bonne fortune de pouvoir enregistrer les récits pour les faire entendre à la classe. Ce sera une manière d'ancrer l'enseignement littéraire dans la tradition populaire, nationale ou régionale.

LA POÉSIE

La présentation des textes de Poésie a été conçue de manière à répondre à trois exigences :
- éclairer le phénomène de la création poétique;
- ouvrir un choix très large de textes (des Troubadours aux Surréalistes);
- initier les élèves à quelques-uns des points de vue de la critique moderne.

1. La création poétique

Les élèves expriment fréquemment le souhait de préserver le caractère spontané de leur contact avec la poésie. Ils redoutent que l'"explication de texte", et tous les commentaires sur la technique poétique, n'altèrent l'intimité et la subjectivité de cette présence au poème.

C'est pourquoi nous avons renversé le schéma traditionnel, qui tendait à subordonner le fait poétique aux règles de la versification. Dans ce volume, l'*Inspiration* (première partie) précède le *Travail* (deuxième partie). Ces deux parties sont elles-mêmes introduites par une suite de réflexions et de textes cités sur l'essence de la poésie et sur les aspects du langage poétique. La matière de cette introduction pourra soit être étudiée pour elle-même, soit servir de documentation sur les problèmes que ne manquera pas de soulever ultérieurement l'étude des textes.

• *L'Inspiration :* de Platon aux Surréalistes se sont multipliées les *théories de l'inspiration.* Nous avons retracé les principales phases de ce débat *dans le filigrane* d'un choix de textes (qui nous parlent de Dieu, de l'amour, de la société), toujours avec ce même souci de protéger *le plaisir essentiel de la lecture* contre le risque d'une extrême théorisation. En arrière-plan se trouvent pourtant liées toutes les questions qui intéressent *la production du langage poétique.*

• *Le Travail :* au *communisme du génie* proclamé par Lautréamont répond *l'hyperconscience mallarméenne.* Ce nouvel *idéal de l'écriture volontaire* place au premier plan de la réflexion poétique le travail du langage. Rien ne pouvait mieux éclairer cette question que *l'examen des rapports de la prose et de la poésie,* tels qu'ils apparaissent dans l'ambigu poème en prose. A ce stade, l'élève pourra aborder les problèmes de *la versification, des formes et des genres* du poème en vers, sans se sentir frustré d'une communion immédiate avec le poème.

2. Le choix des textes

On trouvera ici *les grands "classiques"*, dont la jeunesse se mesure à la postérité : Villon, Ronsard, du Bellay, Corneille, Chénier, Baudelaire, Rimbaud, Claudel, Apollinaire, Breton... pour ne citer que quelques exemples caractéristiques.

A ces classiques, nous avons joint *des auteurs longtemps méconnus* auxquels la critique moderne a rendu leur juste rang : Maurice Scève, Louise Labé, Théophile de Viau, Cyrano de Bergerac, Aloysius Bertrand, Lautréamont, etc. Et puis ces "*vivants*" qui sont déjà des classiques : Aragon, Césaire...

On étudiera d'autre part, à l'aide de ce volume, trois autres catégories de textes :

• *des poèmes traduits de différentes langues étrangères.* Malgré la controverse sur la traduction poétique, il nous a semblé indispensable de montrer aux élèves que la poésie française n'évolue pas dans un univers clos, mais dans un dialogue permanent avec d'autres sensibilités, d'autres langages. Ces textes étrangers ont été choisis parmi ceux qui ont le plus manifestement influencé notre poésie ou notre perception de la poésie. Par exemple :
- Platon, dont les conceptions déterminent une grande partie du programme de la Pléiade;
- Novalis, représentant du romantisme allemand, précurseur de ce que seront le symbolisme et le surréalisme français;
- Langston Hughes, qui, avec les chanteurs de blues, nous a appris à réconcilier poésie et musique.

• *des poèmes dont l'intérêt est d'ordre sociologique, anecdotique ou expérimental.* Cela nous semble nécessaire pour faire comprendre exactement les conditions de la production poétique à une époque donnée. Par exemple :
- une chanson populaire du XVIe siècle (citée par Nerval);
- une acrobatie "rhétorique" de Marot;
- une ballade argotique de Richepin.

• *quelques textes théoriques sur la poésie,* écrits soit par des poètes (Ronsard, Hugo, Rimbaud, Breton, Valéry...), soit par des théoriciens qui ont fait date dans l'histoire de la poésie (Vico, Diderot, Sartre...).

3. Initiation à la critique moderne

Notre démarche a été tout empirique à ce propos. Nous avons d'abord voulu restituer la lecture attentive du poème, que submergeaient abusivement des considérations étrangères à la poésie : biographie, réflexions morales, érudition historique et technique, etc. Dans la mesure où la description structurale et stylistique des textes poétiques éclaire ces textes, nous l'avons utilisée en l'adaptant au niveau d'information des élèves. En tout état de cause, cette présentation de la poésie ne sert pas une théorie de l'expression : elle se sert des ressources de la critique contemporaine *pour enrichir le contact naturel que l'adolescent entretient avec le poétique.*

LES APPAREILS PÉDAGOGIQUES

Comme dans les autres volumes de la collection, l'exploitation pédagogique des textes est ici abondante, aussi claire et rigoureuse que possible. Dans notre introduction générale à la collection, qui figure en tête du volume I, nous avons exposé les principes généraux.

Tous les contes, en raison de leur nombre plus restreint, sont accompagnés d'une batterie d'observations et de questions, qui aident l'élève à situer le texte, à en discerner et en exposer les thèmes, la disposition, les structures, les sens, les effets littéraires.

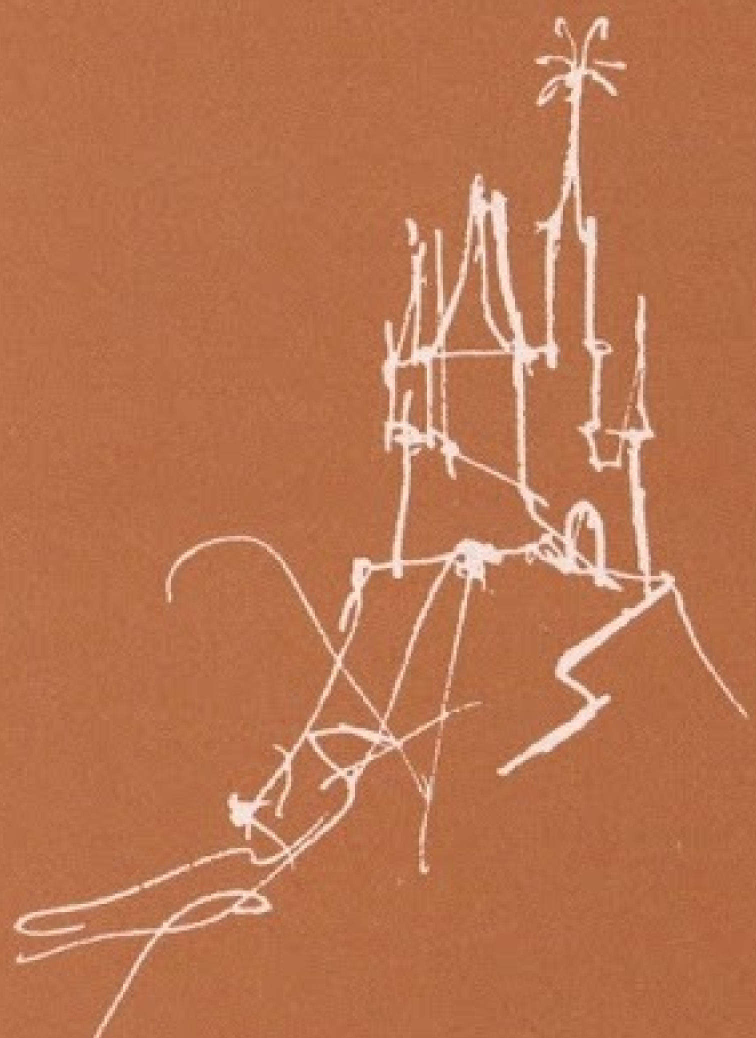
Quelques poèmes sont publiés tels quels, sans appareil pédagogique, pour le simple "plaisir du texte". Rien n'empêchera le professeur de les faire étudier de près par les élèves.

Rien ne l'empêchera non plus d'adapter à sa propre démarche les appareils pédagogiques qui figurent à la suite d'un bon nombre de textes. Les textes poétiques que nous avons sélectionnés pour les doter de ce complément sont soit les textes les mieux établis dans la tradition *(Las, où est maintenant...* de Du Bellay, *La Maison du Berger* de Vigny, *La Chanson du Mal-Aimé* d'Apollinaire), soit des textes jusqu'ici jamais ou fort rarement introduits dans un manuel (*Le Cantique des Cantiques, Ondine* d'Aloysius Bertrand, *Le Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire).

Pour les Contes comme pour les Poèmes, chaque appareil pédagogique s'achève par la section *Recherches et Essais,* qui incite les élèves à des travaux d'analyse, de réflexion approfondie, d'enquête, de création.

Puisse chacun d'eux, son étude faite, s'écrier avec le Corrège : "Et moi aussi je suis peintre...".

LES AUTEURS.



le conte

Introduction générale

D'où vient le conte?

Le conte est sans doute pour nous aujourd'hui la forme la plus simple et la plus ancienne d'un récit littéraire, une forme qui nous est transmise avant que nous ayons appris à lire. Le conte provient souvent d'histoires que les hommes se sont racontées, de manière ou d'autre, depuis des dizaines ou des centaines de milliers d'années. L'écriture n'a préservé que les dernières manifestations d'une tradition aussi vieille que le langage, et que nous recevons, comme le langage, dans les premières années de notre vie et par la parole : la distance qui nous sépare des sociétés traditionnelles sans écriture est moins grande que ne peut nous le faire croire l'héritage de la civilisation écrite. Nous touchons par l'enfance à une forme fondamentale d'expression. Nous éprouvons quelque chose comme l'effet de la littérature orale, alors que le mot même de *littérature*, renvoyant à la lettre et à l'écriture, nous oblige à parler, paradoxalement, de *littérature orale*.

La question de l'origine historique du conte a longtemps passionné les chercheurs, et pourtant il faut se résoudre à ne jamais y trouver de réponse. Lorsque des contes traditionnels conservent des détails de coutumes ou de croyances très différentes des nôtres, nous n'en comprenons plus le sens. Si le meurtrier souffle dans l'*os qui chante* (ci-dessous, p. 8), il se trahit lui-même : serait-ce que l'os de la victime (dans une autre version, le roseau qui a poussé sur sa dépouille) abrite encore son souffle vital, et que l'âme peut s'incarner dans ce qui fut une partie de son corps? Nous ne le savons pas. Nous ne pouvons même pas affirmer que ce conte a jamais eu une signification religieuse. Il conserve pourtant son efficacité littéraire.

La question de l'origine géographique du conte a fait l'objet de recherches nombreuses. « On ne constate pas sans surprise que l'histoire de Cendrillon, très populaire en Europe, apparaît aussi dans d'autres continents (Inde, Philippines, Indonésie, différents points d'Afrique et des deux Amériques). Le conte-type de Peau-d'Ane est répandu de la péninsule scandinave jusqu'à l'Inde » (P. Delarue et M.-L. Tenèze, *Le Conte populaire français*, t. 2, Maisonneuve et Larose, 1964, p. 279). Les tentatives de reconstitution se heurtent à l'insuffisance des documents et à la difficulté d'interpréter le contexte culturel des versions comparées. Les deux versions françaises que nous donnons du conte-type l'*Os qui chante* en donneront une idée, bien qu'elles viennent de régions voisines, le Poitou et la Vendée.

Notre propos ici sera moins ambitieux : partir du conte traditionnel et en suivre l'évolution jusqu'à nos jours. C'est même là encore une perspective trop vaste. Le conte moderne commence avec Boccace au XIVᵉ siècle en Italie et se poursuit au XXᵉ siècle en Argentine, aux États-Unis, et ailleurs... Aussi devrons-nous limiter l'étude à deux ordres de faits : celui d'une histoire littéraire de longue durée et celui d'un genre littéraire.

Le conte et le public

Nous cherchons moins à définir un savoir sur le conte qu'à comprendre ce qu'est le conte. Mais le fonctionnement même, la structure du conte change avec la matière et le public. Bien que nous choisissions un nombre très faible de contes courts — presque tous relatant des faits assez surprenants — nous constatons que nous devons changer de mots selon les époques pour caractériser la manière aussi bien que la matière des récits. Le merveilleux propre au conte traditionnel se change en féerique au XVII[e] siècle, en fantaisie au XVIII[e] et en fantastique au XIX[e].[1] Le conte, devenu genre écrit dans l'Italie de la Renaissance et se développant en roman dans l'Espagne du XVII[e] siècle, prend chez nous le nom de *nouvelle*, mot d'origine italienne, inséparable d'influences historiques précises, et auquel certains auteurs du XIX[e] siècle préféreront celui de *récit*. Mais l'auteur d'une nouvelle, d'un récit, d'une histoire, d'une historiette, d'une légende, ne peut être qu'un conteur[2].

En étudiant le passage de l'expression orale à l'expression écrite, nous voulons saisir la situation de *communication* que les contes établissent, autrement dit quel est le rapport qui s'institue entre le conteur et l'auditeur ou le lecteur. Nécessairement placés dans la situation de lecteur (ou d'auditeur imaginaire), nous ne négligeons pas pour autant la position du conteur : si quelqu'un nous fait un conte, nous lui prêtons attention, mais nous voulons aussi savoir pourquoi il le fait. *De quoi* est-il parlé et *qui* parle? Les deux questions sont inséparables. Écouter ou lire oblige à situer le récit dans un contexte et à nous situer par rapport à lui. Chacun se fait lui-même auteur pour mieux comprendre. Il est bon, à l'occasion, de remanier ou de transformer un conte, d'apprendre par la pratique ce qu'il faut expliquer au lecteur, ce qu'il peut deviner, comment tenir sa curiosité en éveil, comment satisfaire son attente (sinon il ne suivra pas), comment aussi la tromper (sinon il s'ennuiera).

L'espace du conte

Un récit n'est jamais l'événement même, la suite vraie des choses, mais une fiction faite de mots (ou d'images). Il est impossible de tout dire; aussi les faits insipides, les détails insignifiants, les hasards sans conséquence doivent être exclus du récit. Il est vrai que le lait est blanc; mais le dire, c'est nécessairement accentuer une banalité et inviter à chercher un sens autre, insolite : nous ne disons pas « Je verse du lait blanc dans ta tasse opaque », et pourtant c'est ce que nous faisons. Pour raconter sans prétention le moindre fait divers, nous construisons déjà un récit.

En ponctuant notre discours de maladroits *alors..., alors..., alors...*, nous constituons un ordre purement séquentiel de faits successifs : cet ordre élémentaire n'est déjà plus un ordre de vérité. Bien sûr, nous ne remarquons pas l'ordre habituellement suivi à notre époque; nous le croyons naturel, car nous l'avons intériorisé, mais la comparaison nous permet d'en prendre conscience.

Les contes ici présentés appartiennent à trois espaces narratifs : le traditionnel, le classique et le moderne. L'espace classique débute à la Renaissance et se termine vers la fin du XIX[e] siècle : une période de six siècles se définit à un demi-siècle près et non à l'année qui ouvre ou ferme un siècle dans notre système chronologique. En gros, l'espace narratif traditionnel est logique, l'espace classique est réaliste et l'espace moderne est fictif. Le sens de ces termes apparaîtra à mesure que nous analyserons les textes divers.

Disons, en première approximation, à propos des personnages, par exemple, que dans le conte traditionnel ils tiennent des rôles déterminés par certaines fonctions (héros, traître, etc.). Dans le conte classique ils agissent comme les hommes du monde réel (et de manière de plus en plus individuelle et singulière à mesure que l'économie capitaliste isole davantage les personnes dans la société). Dans le conte moderne, ils sont des représentations imaginaires, des projections fictives, des produits de l'écriture.

1. Ces notions sont expliquées plus loin, pages 22-23 et 61-63.
2. Sur l'impossibilité de définir plus précisément les mots *conte* et *nouvelle*, voir l'article « nouvelle », par Étiemble, dans l'*Encyclopædia Universalis*. La Fontaine intitule son recueil *Contes et Nouvelles*, Perrault *Histoires et Contes du temps passé*.

Le conte pour nous

Étant nous-mêmes sortis de l'âge classique, nous nous situons aujourd'hui par rapport à la tradition et au « classicisme » (dans le sens large que nous donnons à ce terme). Nous avons en commun avec ce dernier l'emploi de l'écriture. Alors que l'écriture permet de travailler le détail d'un texte pour obtenir la justesse et l'expressivité, la parole oscille de l'élocution spontanée et imprécise à la reproduction strictement fidèle de mots ou de phrases entendus, avec leur intonation ou leur mélodie.

On remarque la même différence dans le choix et l'agencement des matières. L'écrivain dispose dans sa composition d'une liberté qui l'embarrasse, mais son œuvre, une fois écrite, est retransmise assez fidèlement d'une édition à l'autre. Inversement, d'une région à une autre, un conte traditionnel présente de nombreuses variantes (épisodes substitués, homme remplaçant une femme, etc.), mais chaque version possède une grande unité, car la transmission orale élimine tout épisode contingent, exige une élaboration logique rigoureuse.

Cependant, l'écrivain contemporain ne cherche plus à donner l'illusion de la réalité : l'image à la télévision, au cinéma, dans le livre, crée plus fortement la présence des objets et des êtres. Il avoue que toute écriture est fiction et par là même formule la grande question que nous nous posons : quelle est la place de l'homme dans l'univers, qu'il a conquis en oubliant qu'il devait y vivre en homme et non seulement en producteur-consommateur? La fiction, l'irréalité de toute chose écrite et le besoin de rêve qui nous habite se rejoignent dans l'écriture du merveilleux, de l'étrange, du fantastique. Loin de trouver naïfs, grossiers et superstitieux les contes de transmission populaire orale, nous en apprécions l'économie, l'ordonnance rigoureuse et logique.

Nous avons choisi le conte merveilleux, féerique et fantastique parce qu'il nous concerne, et qu'il est relativement simple et bref. Cette brièveté nous permet de parcourir en quelques dizaines de pages une période longue et d'étudier une suite de textes complets. Les textes ne sont pas toujours les plus représentatifs de leur auteur : nous avons dû retenir les plus courts. Critère matériel qui a des inconvénients, mais qu'on applique ici en le disant et en donnant des textes plus longs, en fait, que les habituels morceaux choisis. Le rôle d'un manuel de littérature est d'inciter à lire ailleurs plus longuement, et librement.



PREMIÈRE PARTIE

Le conte traditionnel



Les contes traditionnels s'adressaient aux adultes autant qu'aux enfants, comme beaucoup de nos programmes de télévision, et ils étaient dits le soir, aux veillées. Les auditeurs connaissaient déjà, le plus souvent, les contes; ils en appréciaient ou en corrigeaient l'interprétation : épisode, détail, paroles, mais aussi intonation, mélodie des parties chantées, gestes. L'art populaire traditionnel ne sépare pas les genres et la transcription écrite réduit le conte à un canevas qu'il convient d'enrichir par une lecture imaginative ou une représentation.

L'OS QUI CHANTE

Voici deux versions françaises d'un des contes les plus répandus en Europe : **L'Os qui chante.** *La version vendéenne est* **La Rose de Pimprenelle,** *la version poitevine* **L'Histoire du sifflet.** *L'origine en remonte sans doute à des temps très reculés : on le voit aux croyances qu'il implique et à la présence d'un instrument de musique préhistorique dans la version poitevine, la flûte en os. Le chant tient une place importante dans chacune des versions et cela s'explique par le sujet du conte. Les versions ont été recueillies récemment et sont à bien des égards dégradées dans le détail, puisque les informateurs sont obligés de faire appel à leurs souvenirs d'enfance et ne sont pas de vrais conteurs traditionnels. On constatera cependant que chaque version obéit à une logique propre et rigoureuse, l'une allant vers la ballade (aventure tragique chantée à une voix), l'autre vers la chantefable (récit alternant prose et vers chantés à plusieurs voix).*

LA ROSE DE PIMPRENELLE

(version vendéenne du conte)

Il était un bonhomme qui avait un gars et une fille ; il avait été à la foire, en avait rapporté une Rose de Pimprenelle ; mais il l'avait perdue dans le bois. Il dit à ses enfants :

— Faudrait que vous retourniez la chercher : celui qui la trouvera
5 aura mon château.

Le petit gars et la petite fille ont cherché partout dans le bois, puis la petite fille l'a trouvée. Le petit gars, jaloux, a pris la Rose de Pimprenelle et il a tué sa sœur ; puis il l'a enterrée là, et puis il s'en est retourné chez son père :

10 — Voilà la Rose de Pimprenelle !

— Où est ta sœur ?

— Elle est restée dans le bois. Je ne sais pas où qu'elle est.

Ils n'ont jamais retrouvé la petite fille. Mais où que son frère l'avait enterrée, il y avait un petit berger qui allait garder ses *oueilles*[1],
15 puis il avait semé des petits grains de *seille*[2].

1. *Oueilles:* brebis.
2. (La) *seille:* (le) seigle.

Puis cette *seille* a levé, a poussé, puis quand la *seille* a été assez grande, le petit berger l'a coupée, et il en a fait un chalumeau*, puis quand il faisait marcher ce chalumeau, ce chalumeau disait de même :

Suble[3] *suble mon petit berger,*
20 *Ol*[4] *est pas ta*[5] *qui m'a tuée*
Ol est bé[6] *mon méchant frère*
Dans le bois de la Garenne !
Ol était bé ma[5] *qu'avait trouvé*
La Rose de Pimprenelle !
25 *Ol était bé ma qu'avait gagné*
Le logis de mon père !

3. *Suble:* siffle, cf. plus loin *sublet:* sifflet.
4. *Ol:* ce, il (neutre).
5. *Ta, ma:* toi, moi.
6. *Bé:* bien.

Puis, après, un monsieur a passé là, il a dit à ce petit berger :
— Donne-moi ton petit *sublet*. Comme il *suble* bien !
Et le chalumeau disait :

30 *Sublez, sublez, mon bè*[7] *monsieur,*
Ol est pas vous qui m'avez tuée
Ol est bé mon méchant frère
Dans le bois de la Garenne !
Ol était bé ma qu'avait trouvé
35 *La Rose de Pimprenelle !*
Ol était bé ma qu'avait gagné
Le logis de mon père !

7. *Bè:* beau.

Ce *bè* monsieur avait entendu parler de cette affaire-là, alors il s'en est allé chez le père, porter le *sublet*.
40 Le père a été sur-le-champ de *seille*, puis *à c't'heure*, il a *sublé;* puis le chalumeau disait :

Suble, suble mon pauvre père
Ol est pas ta qui m'a tuée
Ol est bé mon méchant frère
45 *Dans le bois de la Garenne !*
Ol était bé ma qu'avait trouvé
La Rose de Pimprenelle !
Ol était bé ma qu'avait gagné
Le logis de mon père !

50 Le gars a bien dit qu'il avait tué sa sœur là, puis le père a renvoyé le gars, qui n'a pas eu le château de son père.

Conté en 1949 par Mme Vve Louise Péquin, 82 ans, Le Boupère (Vendée).

Recueilli par Geneviève Massignon : *Contes de l'Ouest, Brière, Vendée, Angoumois*, Éd. Érasme.

L'HISTOIRE DU SIFFLET

(Version poitevine du conte)

Un jour, y avait une maman qui était partie promener ses enfants dans la forêt. Ils se sont promenés longtemps dans les routins[1], ils ont marché, marché. Puis, à leur retour, la maman s'est aperçue qu'elle avait perdu la rose de son chapeau, une belle rose rouge. Elle était très chagrinée. Elle demanda à son drôle et à sa drôlière s'ils ne voulaient pas aller voir s'ils ne trouveraient pas la rose dans les routins de la forêt où ils étaient passés. Leur papa a promis une récompense à celui qui trouverait la rose. Voilà les enfants partis à la recherche de la rose.

Ils ont marché longtemps, longtemps sans trouver la rose. Ils ont décidé d'aller chacun de leur côté. De temps en temps, le frère criait à sa sœur : « L'as-tu trouvée ?[2] » La sœur répondait : « Non ! » Puis elle demandait à son tour : « L'as-tu trouvée ? » et le frère répondait toujours : « Non ! » Au bout d'un moment, la petite sœur s'est mise à crier : « I[3] l'ai trouvée ! » Le petit frère est venu près d'elle et lui a demandé de lui donner la rose, et la petite sœur n'a pas voulu ; elle a dit : « Non ! c'est moi qui l'ai trouvée. » Et le petit frère s'est mis à la frapper très fort, car il voulait la rose pour la récompense que son père avait promise. Il l'a frappée tellement fort qu'il l'a tuée. Puis il a caché sa sœur sous une grosse pierre et il a pris la rose et l'a portée à sa maman.

Sa maman était toute à la joie d'avoir retrouvé sa rose, mais lui a demandé où était sa sœur. « Elle s'est perdue dans la forêt, je ne sais pas où elle est. » On a cherché la petite fille pendant plusieurs jours. On ne l'a pas trouvée.

Puis un jour, une servante qui gardait ses porcs près de la forêt a entendu siffler. Elle s'est approchée et elle a vu un porc qui tenait un petit os dans sa goule[4]. L'os chantait :

Siffle, siffle, mon p'tit porc,
Oul est pas toué qui m'a touée
Pour la rose de ma m'man
Que i'avais trouvée,
Pour la somme de mon p'pa
Que i'avais gagnée

La servante a pris le petit os dans la goule du porc, et le petit os s'est mis à siffler :

Siffle, siffle, ma p'tite servante (etc.)

1. *routins:* sentiers.

2. Ces mots sont dits « en dehors » sur une intonation très stylisée :



L'as-tu trouvée ?

3. *I:* Je.

4. *goule:* gueule.

La servante a apporté l'os au village et tout le monde a voulu le toucher. La maman de la petite fille l'a pris elle aussi et l'os s'est mis à chanter :

Siffle, siffle, ma-a m'man,
Oul est pas toué qui m'a tou-ée
Pour la rose de ton chapeau (etc.)

Le papa l'a pris à son tour et l'os a chanté comme à la maman :

Siffle, siffle, mon-on p'pa
...
Pour la somme de tou-é (etc.)

Le p'pa a voulu que son drôle le prenne aussi, mais le drôle ne voulait pas. Mais le p'pa a insisté et l'os s'est mis à chanter :

Siffle, siffle, mon p'tit frère,
Oul est ben toué qui m'as tou-ée (etc.)

Version contée en 1971 par Mlle Adrienne Berthomier, femme de chambre, née à Lathus (Vienne) en 1909.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Chaque version comprend deux parties : le crime et la dénonciation. Chaque partie comprend trois moments :
1. envoi, quête, meurtre ;
2. découverte de l'objet magique et premier essai ;
3. autres essais non concluants et révélation finale.

STRUCTURES

Comparez dans les deux versions :

1. *le moment de la quête. Pouvez-vous justifier la sécheresse du premier conteur et l'abondance du second?*
2. *l'envoi et la révélation finale. La récompense et le châtiment sont-ils indiqués avec précision? Est-ce une erreur?*
3. *le meurtre. Est-il sérieusement motivé? Cela a-t-il beaucoup d'importance?*
4. *les instruments de musique. Leur choix dépend-il de la fantaisie des conteurs? Détermine-t-il le déroulement de la seconde partie?*
5. *les couplets. Chaque version a vingt-quatre vers, mais inégalement répartis.*
   a) *Croyez-vous que l'un des conteurs a eu un trou de mémoire et pourriez-vous reconstituer une forme commune ancienne plus longue des strophes?*
   b) *La répartition différente des strophes modifie-t-elle l'effet total de chaque version?*

SENS ET EFFETS

Les résonances poétiques du conte naissent de la disproportion entre la simplicité des causes (une rose, une flûte) et la puissance des effets (un meurtre, une dénonciation magique). De nombreuses lectures symboliques sont donc possibles.

6 *Quelle croyance implique le chant de la flûte ?*

7 *La dénonciation est-elle l'effet d'une vengeance ou d'un remords ? Cette distinction vous paraît-elle légitime à propos de ce récit ?*

La cruauté n'est pas rare dans la tradition populaire authentique. Ainsi le loup fait manger au Petit Chaperon Rouge la chair de sa grand-mère et lui fait boire son sang. Un autre conte s'intitule « *Ma mère m'a tué, mon père m'a mangé* ». Ailleurs, des enfants tuent leur mère, des mères cherchent à faire disparaître leur fils. Ici, le frère tue la sœur : on peut se demander pourquoi.

8 *La rose et la flûte symbolisent-elles le frère et la sœur ?*

9 *Le frère serait-il moins envieux de la récompense promise que jaloux de la rose de sa sœur, de sa féminité ?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Recherche.

Origine et histoire de la flûte. Vous réunirez les renseignements contenus dans plusieurs encyclopédies générales (Bordas, Encyclopaedia Universalis, Quillet, Larousse, etc.) ou dans des ouvrages spécialisés de votre bibliothèque municipale. N'omettez pas d'indiquer vos sources (les livres ou les auteurs d'où vous tenez votre documentation).

Recherche.

Des traces de croyances animistes subsistent dans certaines de nos traditions. Expliquez ce qu'est l'animisme et cherchez-en des survivances. (Pensez aux arbres et aux fleurs, aux mots** âme, animal, animer, souffle.**) Vous consulterez des ouvrages sur le folklore (les coutumes et croyances locales traditionnelles) : demandez au bibliothécaire de vous orienter.



Vous connaissez sans doute le conte de **Peau-d'Ane** *dans une version pour enfants dérivée de Perrault, et sans doute aussi* **Cendrillon.** *En voici une version de Basse-Bretagne qui semble les confondre, bien qu'elle n'ait pas été influencée par Perrault. Quoique l'héroïne revête la dépouille d'un âne, le conte s'intitule :*

LE SEL DE LA PRINCESSE

Un marchand de vins était veuf et avait trois filles. Un jour qu'il était allé à côté de Rouen il avait acheté pour elles des quenouilles* de verre. Elles savaient filer, mais n'avaient que des quenouilles de jonc. L'aînée s'appelait Louise, la cadette Marie et la troisième Fifinette.

Un jour leurs bons amis vinrent les voir. L'aînée prit sa quenouille pour aller leur ouvrir, mais elle glissa et la cassa. Elle se désola et ramassa tous les morceaux. Marie qui voulut aller ouvrir fit de même. Fifinette qui voulut aller ouvrir aussi posa sa quenouille sur le pied de son lit. Huit jours après le marchand de vins demanda à Louise sa quenouille. Elle fit voir celle de Fifinette, Marie fit de même.

— Eh ! Fifinette, tu as cassé la tienne, lui dit son père.

— Non, répondit-elle, elle est bien conservée.

— Je doute, dit le père, que vous ayez gardé votre quenouille intacte, chacune de vous. Je voudrais voir les trois ensemble.

Les deux aînées font semblant de glisser et elles disent :

— Nous venons de casser notre quenouille.

Et elles en montraient les morceaux.

— Louise, dit le père, comment m'aimes-tu ?

— Mon père, comme un grain de seigle qui pousse dans les champs.

— Et toi, Marie ?

— Comme un grain de froment qui pousse dans les champs.

— Et toi, Fifinette ?

— Je vous aime comme un grain de sel.

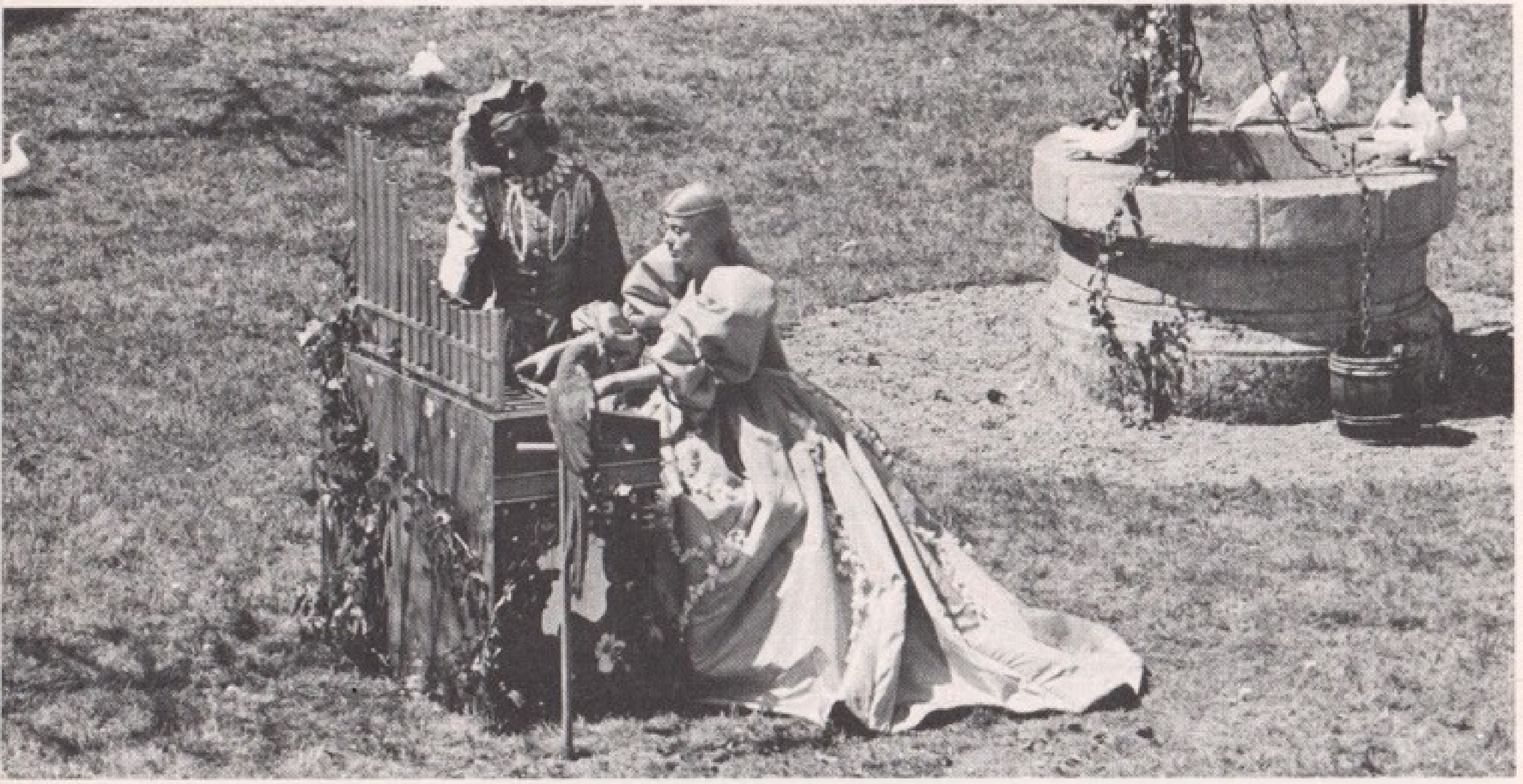
— Tu veux donc me saler. Je vais te condamner à mort.

Le père appela ses domestiques et leur dit de l'emmener au bois, de l'y tuer, d'ôter son cœur et de le lui rapporter.

Les domestiques, suivis du chien de la maison, tuèrent un âne au lieu de la jeune fille, le dépouillèrent de sa peau qu'ils donnèrent à Fifinette pour la garantir pendant l'hiver contre le froid, et rapportèrent le cœur de l'âne. Le père piqua le cœur de l'âne et dit :

— C'est moi qui vais te saler.

Fifinette trouva au bout d'un sentier un château et demanda s'il ne fallait pas une bergère. On lui dit qu'il en fallait une pour garder



Peau-d'Ane est un conte en vers que Charles Perrault a écrit en 1694. Il relate l'histoire d'une princesse qui s'est réfugiée dans une métairie pour échapper à un mariage incestueux. Elle se cache habituellement sous une peau d'âne. Mais un jour elle fait naître l'amour dans le cœur d'un prince...

les moutons. Elle alla dormir avec les moutons dans la bergerie. Un soir qu'elle était au coin du feu dans le château, elle jetait des poignées de sel dans le feu. Une vieille femme la trouva sale, une autre lui demanda son nom.

40 — Je m'appelle Roumenachtel.

— Roumenachtel, va te coucher dans la bergerie.

Elle y alla.

Un jour qu'elle avait mené aux champs ses moutons, et qu'elle chantait assise sur un grand rocher, qui se trouvait dans un pré, en 45 filant avec sa quenouille la laine de ses moutons, une vieille femme sortit de dessous le rocher.

— Que fais-tu ici, ma Peau-d'Ane? lui dit-elle.

— Je garde mes moutons.

— Il y a un grand bal, tu vas y aller, si tu veux.

50 — Je n'ai pas d'effets[1].

— Je t'en donnerai.

— Qui filera ma quenouille?

— Je la filerai.

Elle la conduisit sous le rocher, lui donna un habit couleur de 55 soleil avec une voiture et deux chevaux de même couleur. Elle partit. Elle avait une heure et demie à rester dans la danse. On la voyait venir de loin. Le fils du château où Roumenachtel était comme bergère se trouvait dans le bal. Il disait qu'il danserait avec elle.

1. Habits.

Tous deux dansèrent ensemble. Quand il y eut une heure et demie 60 de temps, elle partit malgré les supplications de son danseur et rentra avec sa voiture sous la roche. Elle y mit sa peau d'âne et retourna à sa bergerie. Après s'être assurée qu'elle avait filé sa quenouille, on lui donna un morceau de pain noir sec et un bol d'eau. Le lendemain elle partit pour aller garder ses moutons.

65 La vieille femme lui donna un équipage et un habit couleur du firmament. Elle dansa avec le même jeune homme. Elle avait une heure de temps.

Au bout de ce temps, elle revint avec sa voiture, et rentra sous le rocher. Elle y mit sa peau d'âne, prit sa quenouille et reçut avec 70 son pain noir un bol d'eau. Elle alla dans la bergerie pour s'y coucher Le lendemain elle trouva la vieille fée qui voulut l'envoyer encore au bal. Elle lui donna un habit encore plus beau que ceux qu'elle avait eus, et trois quarts d'heure de temps pour rester dans la danse.

Le jeune homme lui disait :

75 — Vous ne partirez pas.

Elle put s'échapper, mais son danseur attrapa sa bottine, puis attela son cheval et se lança à sa poursuite. Arrivé près du rocher, il la vit rentrer dessous avec sa voiture, puis en ressortir. Elle arrivait en chantant. Il l'appela et lui demanda si c'était elle qui avait 80 dansé avec lui. Elle lui dit que non.

— J'ai ton soulier, dit-il, je saurai quel pied l'a chaussé.

Le jeune homme dit à sa mère de faire une fête, et qu'il se marierait avec la jeune fille qui chausserait le soulier qu'il avait.

Le soulier n'allait à aucune des invitées. Roumenachtel était 85 dans son pré.

— Tu iras mettre le soulier, lui disait la vieille fée. Je te donnerai de beaux habits pour y aller.

Elle mit le soulier. La mère du jeune homme ne voulait pas le voir se fiancer avec elle, mais elle finit par céder, et l'on fit les fian-90 çailles.

Roumenachtel avait invité son père, sans se faire connaître, à venir à la noce. Elle avait recommandé à la cuisinière de préparer une écuellée de soupe et d'y mettre beaucoup de sel. Le père mangea. Après le repas elle demanda à chacun s'il avait trouvé la cuisine bonne.

95 — Comment avez-vous trouvé votre bouillon? dit-elle à son père.

— Un peu trop salé, de sorte que je n'ai pu le manger.

— Il faut du sel pour saler la soupe. Sans sel on ne fait rien de bon.

Et elle se fit reconnaître de lui.

100 — Ma pauvre fille, pardonne-moi. Tu n'es pas tuée comme je le croyais.

— Non, car j'avais affaire à des hommes plus consciencieux.

Alors le père tomba raide mort.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Le conte comprend apparemment trois parties très inégales : l'agression du père, l'exil et l'élévation de l'héroïne, la punition du père.

STRUCTURES

La première partie, après une entrée en matière, consiste en un dialogue entre le père et ses filles ; celles-ci répondent aux deux questions qu'il leur pose.

1 *Délimitez ces trois moments.*

2 *Montrez comment s'enchaînent les deux premiers.*

3 *Comment la question « Comment m'aimes-tu ? » est-elle amenée ? Le père est-il fondé à la poser après les mésaventures de ses deux aînées ?*

Les questions ne sont rien d'autre que des mises à l'épreuve : or la plus jeune, qui a seule conservé intacte sa quenouille de verre, est condamnée à la fin.

4 *Pouvez-vous expliquer la valeur dramatique de la scène ?*

5 *Dans d'autres contes, un miroir ou une fleur permet de vérifier la chasteté des filles.*

6 *Pourquoi le conteur choisit-il ici des quenouilles de verre ? (valeur symbolique ? lien avec le récit ?)*

7 *Les aînées ont des bons amis, mais Roumenachtel se fiance avec le fils du château. Cela vous paraît-il logique ?*

8 *Que pensez-vous de l'épreuve infligée par Roumenachtel à son père ?*

Vous avez remarqué combien les divers éléments du conte sont étroitement reliés les uns aux autres, non pas au niveau de l'écriture, qui est souvent lâche (c'est un conte oral, dont l'expression est improvisée), mais au niveau de la structure logique du récit.

Seule cette grande rigueur permettait la transmission de bouche à oreille : les trouvailles de détail, le bonheur de l'expression passaient, mais le conte demeurait. Et pourtant cette version paraît contaminée, puisqu'elle fait une large place à un thème bien connu : « aimé comme le sel ».

Vous vous souvenez que, dans *Peau-d'Ane* de Perrault, le roi demande à sa fille de l'épouser ; pour le faire renoncer, la marraine suggère à l'héroïne d'exiger en cadeau trois robes merveilleuses, puis la peau d'un âne qui crotte de l'or. Le roi ayant consenti à tout, sa fille prend la fuite.

9 *L'attitude du père est-elle comparable dans* Peau-d'Ane *et* Le Sel de la Princesse, *malgré la différence de surface ?*

10 *Pour quelle raison un conteur a-t-il pu préférer une entrée en matière à une autre ?*

11 *La conduite du père vous semble-t-elle plus plausible dans un cas que dans l'autre ?*

Les personnages d'un conte populaire ne sont pas individualisés mais remplissent des rôles : agresseur, donateur, aide magique (ou adjuvant), mandateur (celui qui envoie, qui mandate), héros, faux héros et « princesse » (la personne recherchée par le héros et qu'il épouse). Il n'y a pas dans *Le Sel de la Princesse* de faux héros.

12 *Par quels personnages sont tenus les autres rôles ?*

SENS ET EFFETS

13 *Expliquez le malentendu sur la réponse de Fifinette . « Je vous aime comme un grain de sel. »*

14 *Commentez : « Elle jetait des poignées de sel dans le feu. Une vieille femme la trouva sale. » (La vieille attribue à une cause peu appétissante le crépitement que le sel produit dans le feu...)*

15 *Le conte est transcrit en français soutenu. Préserve-t-il cependant pour l'essentiel l'impression du ton oral ?*

16 *Les robes merveilleuses de l'héroïne sont souvent couleur de soleil, de lune, d'étoiles ou de « temps » (bleu ciel). Que pensez-vous des trois robes de Fifinette ? Vous expliquez-vous l'embarras du conteur ?*

On donne communément un nom à un conte populaire et même un numéro, dans la classification internationale ou française (voir *Le Conte Populaire Français* de Delarue et Tenèze) : mais la forme d'un conte peut varier sensiblement d'une exécution à une autre, d'une région à une autre. *Cendrillon* et *Peau-d'Ane* se distinguent souvent assez peu dans notre folklore. Dans *Le Sel de la Princesse* on retrouve deux éléments fondamentaux de Cendrillon, les trois bals et la reconnaissance de Fifinette par le moyen de sa bottine.

17 *A le considérer dans son ensemble, croyez-vous qu'il soit juste d'y voir plutôt une version de* Peau-d'Ane *?*

18 *Vous expliquez-vous pourquoi Roumenachtel refuse de reconnaître qu'elle a dansé avec le jeune homme ?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

Le thème « aimé comme le sel » est utilisé au début du Roi Lear *de* Shakespeare. *Comparez le développement littéraire à l'utilisation orale traditionnelle.*

Reconstitution de texte.

Essayez de reconstituer oralement et collectivement les contes de Cendrillon *et* Peau-d'Ane. *Vous discuterez ensuite librement, comme on faisait aux veillées, les diverses applications morales qui pourraient en être faites.*

Recherche.

Le conte du recueil de Perrault (ci-dessous p. 43) connu sous le titre Les Fées *sert de commencement, dans de nombreuses versions populaires, au conte de* Cendrillon. *En raccourcissant le texte de Perrault, essayez de le souder au* Sel de la Princesse. *Le plus difficile sera de trouver un enchaînement logique cohérent. Vous avez le droit de faire toutes les modifications qui vous semblent nécessaires. Cette recherche pourra se faire en groupe et donnera lieu à une interprétation orale.*

Le registre du conte traditionnel est étendu. Il va de la fable animale aux anecdotes facétieuses, dont certaines fables de La Fontaine (« Le loup, la chèvre et le chevreau », « Le loup, la mère et l'enfant ») ou les histoires de Marius et Olive, nous donnent une idée. Le conte du musicien et du loup est présenté comme une anecdote vraie; mais nous en connaissons de multiples versions, où, selon les régions, le cabretaire (joueur de cabrette ou cornemuse) devient tambourineur, vielleux ou violoneux. La version du Cantal a été enregistrée sur magnétophone en 1964; la traduction française n'en altère pas la spontanéité.

LE CABRETAIRE ET LE LOUP

« Dans le Morvan, les ménétriers sont meneux de loups. Ils ne peuvent apprendre la musique qu'en se vouant au diable, et souvent leur maître les bat et leur casse leurs instruments sur le dos, quand ils lui désobéissent. Les loups de ce pays-là sont aussi les sujets de Satan; ce ne sont pas de vrais loups. »

George Sand
Légendes rustiques

Il y en a un qui racontait, une fois, qu'il venait de jouer à une noce, à un bal dans l'Aveyron. Il n'y avait pas de voiture pour venir, il venait à pied avec sa cabrette, et, pour le payer, on lui avait donné une tourte* de pain. Et il était bien content de porter cette tourte de pain. Et quand il fut dans les montagnes, tout à coup un loup qui le suivait, et de quoi ! il ne voulait pas se laisser manger par le loup ! Et, chaque fois un peu, il lui jetait un morceau de pain, en attendant il se rapprochait du village, pardi, mais encore il en était loin. Finalement il en était encore assez loin quand il n'y eut plus de tourte : elle était finie. Alors il se dit : « Oh ! quand même, avant que tu me manges il me faudrait te faire danser, » et il attrape sa cabrette, elle était un peu gonflée d'air, dedans, et cela se mit, la cabrette, à jouer. Et quand le loup entendit cet air, de filer ! Alors l'homme qui dit : « Ah ! si j'avais connu ce truc-là, tu ne m'aurais pas mangé la tourte ! » Et oui ! C'est qu'il portait la tourte pour faire manger ses enfants, que les temps étaient durs — ce n'était pas comme aujourd'hui. Et voilà ! le pauvre, il n'eut pas sa tourte, enfin il eut la vie sauve. Et pardi, le loup mangea la tourte et il ne mangea pas l'homme. Mais c'est que lui, il la plaignait (regrettait) beaucoup, sa tourte, il la plaignait beaucoup, eh oui[1] !

1. La conteuse ajoutait pour conclure : « Ça, c'était vrai, c'était vrai, ça. »

Version recueillie auprès de Mlle Noémie Aygalenc, à la Trinitat dans le Cantal en 1964 et traduite du patois par Mme M.-L. Tenèze, « Quatre récits du loup », Volksüberlieferung, *Festschrift für Kurt Ranke*, 1968.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

1 *Analysez la disposition du conte.*

STRUCTURES

2 *Les éléments du conte sont très simples : deux antagonistes et deux objets. Leur utilisation est pourtant logique et habile. Montrez-le.*

3 *La conteuse prétend rapporter le récit du cabretaire. Il y a donc trois moments différents : celui de l'événement, celui du récit, celui où le conte a été enregistré. Le moment de l'événement domine, bien sûr, puisqu'il fait l'objet du conte. Montrez où et comment les deux autres moments apparaissent. L'examen des formes temporelles des verbes vous y aidera.*

SENS ET EFFETS

4 *Que penser de la réflexion du musicien : « Oh ! quand même, avant que tu me manges, il me faudrait te faire danser »?*

5 *Quel effet produit la tournure : « Et cela se mit, la cabrette, à jouer »?*

6 *Expliquez la force de suggestion de l'exclamation : « Ah ! si j'avais connu ce truc-là, tu ne m'aurais pas mangé la tourte ! ». (comique, ironique, pathétique)?*

7 *Comme dans tout conte oral, les répétitions de mots abondent, car l'interprète improvise sur un schéma narratif rigoureux. Mais certaines phrases-clés sont aussi fidèlement reproduites. Voyez-vous lesquelles?*

8 *Le ton familier du conte lui ôte-t-il, à votre avis, tout caractère merveilleux?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Recherche.

L'effet de la musique sur les bêtes sauvages ou domestiques. Étudiez les légendes d'Orphée, d'Ulysse et les sirènes, d'Huon de Bordeaux (le cor d'Obéron), du flûteux de Hameln (en anglais* Tom the Piper*; voir aussi Prosper Mérimée,* Chronique du règne de Charles IX*, chap. I), la danse dans les épines (dans le* Conte Populaire Français*, le conte 592, dont J.-F. Bladé donne une version, « La Flûte de Courtebotte », dans le t. 3 des* Contes populaires de la Gascogne*). Songez à la* Flûte enchantée *de Mozart et aux charmeurs de serpents...

Transformation de texte.

Récrivez la phrase « Et il attrape sa cabrette, elle était un peu gonflée d'air dedans, et cela se mit, la cabrette, à jouer », en remplaçant la cabrette par une flûte, un violon, un cor puis un tambour.

Réécriture.

Récrivez le conte dans un registre franchement merveilleux. Tenant compte des remarques de George Sand, vous pouvez faire du musicien un homme voué au diable, du loup un loup-garou ou une incarnation du diable, etc. Prenez garde aux changements structuraux qu'implique un tel changement de registre.



SECONDE PARTIE

Le conte classique

Du merveilleux au vraisemblable.

Le conte merveilleux ne représentait qu'un aspect du conte populaire, mais c'est celui dont la structure et les thèmes narratifs s'opposent le plus nettement au récit de l'époque classique, où le merveilleux fait place au vraisemblable. Il réapparaît au XVIIe siècle sous la forme du féerique, d'abord comme jeu, puis comme littérature destinée aux enfants. Les collectes scientifiques ne se feront qu'au XIXe siècle : une culture archaïque et moribonde sera conservée par des érudits locaux pour le bénéfice des curieux et des spécialistes.

La littérature écrite au Moyen Age en langue vulgaire puisait aux deux sources d'une latinité abâtardie, mais vivante, et de la tradition orale, qu'elle embellissait et raffinait en la prolongeant. Avec la Renaissance, dès le XIVe siècle en Italie, s'instaure une rupture entre les arts et traditions populaires et l'humanisme antiquisant et rationaliste.

Dès lors, peu à peu, les recueils de faits mémorables et admirables, chroniques, légendiers, bestiaires, sont soumis à un examen critique qui en élimine l'obscur, l'incertain, l'improbable : le savoir, débarrassé des faits et croyances que l'expérience ou l'observation ne vérifient pas, formera les bases de l'astronomie, des sciences naturelles, de la géographie, de l'histoire. Les faits et récits merveilleux ne sont pas admis au nombre des matières écrites et demeurent oraux : la culture de la bourgeoisie et de l'aristocratie urbaine les laisse dans l'ombre, préférant ne pas s'interroger sur ce qu'elle n'a pas les moyens de comprendre rationnellement. La nouvelle pensée occidentale, qui sépare le sacré et le profane, la foi et la raison, renonce, à la différence de la pensée populaire, à proposer une explication globale de l'homme.

Le protestantisme rejettera non seulement les croyances paysannes païennes mais encore les cultes des saints et de la Vierge, fondés sur d'innombrables traditions locales : il faudra l'effort de nombreux érudits catholiques pour extraire des légendes dorées les vies des saints, conformes à la nouvelle mentalité, c'est-à-dire ne comprenant pas trop de miracles.

Le romanesque des romans de chevalerie, qui avait transposé à l'usage de la noblesse guerrière et courtoise le merveilleux chrétien et païen, est également condamné, bien qu'il ait survécu dans la littérature narrative sous une forme atténuée, aussi longtemps que l'Ancien Régime : noblesse des sentiments et cri du sang permettront de retrouver un enfant enlevé ou perdu (Molière utilise souvent le procédé). Le premier grand « roman » classique, le *Don Quichotte* de Cervantes, dépasse en les condamnant les *fleurs* (florilège) des saints et les romans de chevalerie, jugés également frauduleux.

Cette remise en question du passé dure au moins quatre siècles et concerne la civilisation européenne dans son ensemble. Dans la littérature narrative, les conventions liées à la mentalité pré-scientifique se maintiennent plus longtemps dans les genres « nobles », l'ode et l'épopée. Le conte, genre populaire et familier, est au contraire le lieu de la première rupture.

Le *Décaméron* de Boccace ouvre la littérature de l'époque classique, et c'est un recueil de contes. Il contient plusieurs contes proches du merveilleux, mais la catégorie la plus représentée est celle des récits de trompeurs et de dupes. L'ingéniosité et la complication de ces récits les rendent souvent peu crédibles, et pourtant ils sont vraisemblables parce qu'entièrement humains, anti-merveilleux, satiriques.

Dans « Marguerite », le premier conte cité de Boccace, le merveilleux du songe occupe une place modeste, et dans « Le Fantôme » l'exorcisme n'est que simagrée : le surnaturel et le sacré servent de repoussoir au vraisemblable. « La Bourgeoise de Tours », de Marguerite de Navarre, est un conte totalement profane, bien que le sujet en soit profondément religieux et chrétien : la charité de l'épouse est récompensée sans nulle intervention surnaturelle visible ou concrète.

On discutera longtemps encore de la possibilité des miracles, cent cinquante ans au moins après qu'ils auront cessé d'être matière à littérature. Le roman au XVIIe siècle suivra le même chemin : il se définira comme anti-roman, mémoires, histoires, feignant de représenter la réalité des sentiments vécus. Le conte, devenu « anti-conte », prendra le nom de nouvelle et cherchera de la même façon à expliquer les motifs du comportement.

Le premier des deux contes de Boccace le montre avec clarté puisque le merveilleux et le vraisemblable s'y côtoient selon deux logiques distinctes : la prémonition n'est telle que si elle est suivie d'effet, la femme incrédule est punie parce qu'elle est d'humeur contrariante.

La *nouvelle* vraisemblable nie et dépasse le conte merveilleux, mais elle ne fonctionne que grâce à un système de conventions (hasards, coïncidences) que le conte merveilleux seul fait comprendre, car il les utilise ouvertement, sans essayer de les justifier rationnellement.

Du répertoire oral au recueil écrit.

Un conteur traditionnel connaissait parfois plus de deux cents contes. Il n'exécutait habituellement qu'une partie de ce répertoire, celle qui convenait le mieux à son talent et à son registre. Comme le chanteur populaire ou le chansonnier d'aujourd'hui, il se montrait en public, mais il ne vivait pas de son art. Il ne prétendait ni créer, ni interpréter les créations d'autrui : il redisait à sa manière, selon les normes, une portion du répertoire collectif. En général, l'improvisation ne modifiait que la diction; ainsi les détails et le parler étaient constamment et insensiblement adaptés aux usages locaux. Des innovations se produisaient, puisque chaque conte revêt dans chaque région une forme particulière *(œcotype)* : mais une innovation ne pouvait survivre que si elle respectait aussi bien la logique du conte que le choix des matériaux (les motifs) utilisés par la tradition. Quant à l'interprétation donnée à telle veillée et aux commentaires qu'elle avait suscités, rien n'en conservait la trace.

Le conte séparé.

L'écriture permet au contraire à la fantaisie individuelle de s'exercer. Alors même que le fonds traditionnel est utilisé, son déroulement est modifié par des innovations libres. Un détail choisi arbitrairement trouve sa justification dans des réseaux de significations introduits par l'écriture. La logique du récit peut s'affaiblir parce que la texture des mots, des images, des symboles, etc., donne au conte écrit une autre cohérence. Si on compare deux innovations, celle du motif « aimé comme le sel » dans *Le Sel de la Princesse* (p. 13) et celle de la tête de l'âne comme signal de rendez-vous dans *Le Fantôme* (p. 31), on comprend quelle transformation radicale apporte l'écriture dans l'art du conte. Le conte transformé et fixé par l'écriture n'évolue plus : *La Bourgeoise de Tours* (p. 36) a vieilli sans recours et c'est au lecteur de faire l'effort d'imagination historique nécessaire pour l'apprécier dans sa différence et sa ressemblance. Paradoxalement, la traduction rajeunit les nouvelles de Boccace, écrites il y a six cents ans.

Pourtant, Boccace et Marguerite de Navarre attestent la vivacité de la tradition orale dans leur écriture même. Ce n'est pas un fait isolé. Il y a plus de pittoresque encore dans les *Treize propos rustiques* (1547) de Noël du Fail, et un intérêt documentaire pour les gens du terroir. Cet écrivain-gentilhomme savoure une tradition avec laquelle il cesse de s'identifier; il assiste à la veillée paysanne sans y participer; il nous montre le peuple et non des bourgeois riches et des grands seigneurs. Mais sa manière d'écrire s'éloigne de la culture traditionnelle.

Recueil et cycle de contes.

La mise en scène consciente et artificielle suivie par Boccace et Marguerite de Navarre maintient le conte dans la situation de communication orale. Les dialogues des participants ont fixé, en le stylisant et avec quelque raideur, le contexte, c'est-à-dire les conditions de réception et de transmission de la « littérature » orale. Ce que la nouvelle ne dit pas, les participants le disent.

Nous trouvons un mode de présentation voisin dans les recueils où un conte initial sert de cadre à l'ensemble. Cette formule très ancienne, pratiquée aux Indes, en Iran et en Égypte, fut remise à la mode en Europe au début du XVIIIe siècle par la traduction des *Mille et une Nuits*. Le sultan Schariar, persuadé de l'infidélité des femmes, décide de faire exécuter chaque matin la compagne de sa nuit; mais Schéhérazade sait commencer un nouveau conte avec tant d'art et en différer la suite si opportunément, que son exécution est différée pendant mille et une nuits; après quoi le sultan révoque son arrêt et l'épouse. La situation orale est sans cesse rappelée, mais Antoine Galland, qui a fait l'adaptation du recueil, en a réduit le rôle.



Dans la tradition orale même tous les récits ne sont pas isolés : reliés à un lieu ou à un personnage, ils constituent des cycles épiques. Les aventures attribuées au renard ont été rassemblées et rédigées au Moyen Age dans le *Roman de Renart,* comme les aventures d'Ulysse avaient fourni ses épisodes à l'*Odyssée* d'Homère (voir t. III) il y a trois mille ans. Les anecdotes réunies dès le XIVe siècle autour de Till l'Espiègle en Flandre et au XVIe autour de Lazarillo de Tormes en Espagne annoncent le développement du genre romanesque. Mais tenons-nous-en au genre du conte.

Maintien de la tradition.

Le conteur italien Bandello (1485-1561) commence chacun de ses contes par une présentation à son protecteur, auquel il en fait l'envoi dans une lettre. Il y commente le texte à son intention. Ceci montre que la relation personnelle de l'écrivain à son protecteur a remplacé la situation narrative traditionnelle.

Longtemps les romanciers insèrent des contes dans la trame romanesque. L'Espagnol Cervantes, qui abandonne tout procédé de liaison dans son recueil des *Nouvelles exemplaires* (1613), fait lire ou conter des nouvelles à ses personnages de roman. Cette technique fut utilisée jusqu'au XIXe siècle : on cessa de la comprendre lorsqu'on cessa d'y reconnaître la transposition de la situation narrative traditionnelle. On ne demanda plus : *Qui te l'a dit?*, mais : *Où as-tu lu cela?* Et les écrivains placèrent des citations en exergue de leurs chapitres, mentionnèrent les chartes, capitulaires ou grimoires d'où ils tenaient les aventures qu'ils récrivaient.

Pourtant, la tradition orale n'a jamais totalement disparu de la littérature, car l'usage de l'imprimerie n'a pas aboli la parole. D'ailleurs, peu d'œuvres de pure distraction en prose avaient été imprimées avant le XVIIe siècle; et au XXe, le cinéma, la radio puis le cinéma ont bouleversé la prééminence de l'écriture, imposée par la découverte de Gutenberg. C'est dans la perspective des media contemporains que l'évolution du rapport entre conteur et public prend pour nous son sens, car nous vivons dans une époque de transformation profonde.

CONTEURS EUROPÉENS DE BOCCACE A PERRAULT

Jean Boccace	1313-1375 (Italie) : *Le Décaméron* (écrit de 1348 à 1353).
Geoffrey Chaucer	env. 1340-1400 (Angleterre) : *Contes de Canterbury* (réunis vers 1387).
Matteo Bandello	1485-1561 (Italie) : *Nouvelles* (écrites de 1510 à 1560).
Marguerite de Navarre	1492-1549 (France) : *L'Heptaméron* (publié en 1558).
Bonaventure des Périers	env. 1498-1540 (France) : *Nouvelles récréations et joyeux devis* (publiés en 1558).
Miguel de Cervantes	1547-1616 (Espagne) : *Nouvelles exemplaires* (1613).
Jean de La Fontaine	1621-1695 (France) : *Contes et Nouvelles* (publiés de 1664 à 1685).
Charles Perrault	1628-1703 (France) : *Histoires et Contes du temps passé* (1697).

◄ *La coche ou le Débat d'amour* (Marguerite de Navarre présente son livre à la duchesse d'Étampes). Anonyme, 1540. Marguerite de Navarre ne fut pas une princesse de légende. « Corps féminin, cœur d'homme et tête d'ange », selon Clément Marot, elle fit preuve dans sa vie et dans ses nouvelles d'une culture raffinée, d'un courage intellectuel et d'une subtilité psychologique qui l'égalent aux plus grands conteurs.

Boccace vécut de 1313 à 1375, c'est-à-dire à l'aube de la Renaissance italienne. La Renaissance marque un retour à la littérature antique, mais non une rupture brutale avec le Moyen Age. Elle fait aussi entrer dans la littérature tant les anecdotes et histoires qui servaient d'exemples **(exempla)** *dans les sermons et qui étaient brièvement notées dans des recueils latins, que le fonds de la tradition orale. Boccace a puisé dans le folklore de Florence et de la Toscane. Il a également connu des contes provençaux et arabes.*

Le **Décaméron** *est un recueil de cent nouvelles. Durant une peste qui sévit à Florence, dix jeunes gens (sept femmes et trois hommes) se retirent à la campagne. Chaque jour, pour passer le temps, ils se disent des contes. Ils président à tour de rôle les séances, qu'ils orientent selon leur goût. Chacun doit donc trouver dans son répertoire une histoire qui illustre un thème fixé. Même si la composition de l'ensemble est factice, la conception reflète la force de la culture orale. Le neuvième jour, chacun traite à sa guise le sujet qu'il préfère. Voici la septième nouvelle de cette neuvième journée.*



Boccace

MARGUERITE OU L'INCRÉDULITÉ PUNIE

Talano d'Imolese rêve qu'un loup lacère toute la gorge et le visage de sa femme. Il lui dit de prendre garde. Elle n'en fait rien et l'événement se réalise.

Quand la nouvelle de Pamphile fut finie et que tous eurent approuvé la présence d'esprit de la dame, la reine[1] pria Pamphile de dire la sienne. Celle-ci commença alors.

Nous avons discuté une autre fois, aimables dames, des vérités que montrent les songes et dont beaucoup se gaussent[2]. Mais quoique cela ait été dit, je ne laisserai pas de vous raconter (l'histoire en sera courte) ce qui advint naguère à une voisine pour n'avoir pas cru la vision que son mari avait eu d'elle.

Je ne sais si vous avez connu Talano d'Imolese, un fort honorable homme, qui avait pris pour épouse une femme du nom de Marguerite, incomparablement belle, mais querelleuse, revêche* et contrariante comme pas une, au point qu'elle ne voulait rien faire selon l'avis de personne, et que personne ne pouvait agir selon le sien ; si pénible que fût sa conduite à supporter, Talano, ne pouvant faire autrement, l'endurait. Or, une nuit que Talano était à la campagne avec Marguerite dans une propriété à eux, pendant qu'il dormait, il lui parut voir en songe sa femme marchant dans un bois fort beau, qu'ils avaient à peu de distance de chez eux ; et tandis qu'il la voyait marcher ainsi, il lui parut que d'un côté du bois sortait un grand loup féroce qui se jetait brusquement à sa gorge et la renversait, puis, tandis qu'elle appelait au secours, s'efforçait de l'emporter ; elle échappait à ses crocs, mais la bête paraissait lui avoir lacéré la gorge et le visage.

1. Celle qui préside la séance.

2. Se moquent.

Au matin, une fois levé, il dit à son épouse :

« Ma femme, malgré ton esprit de contrariété qui ne m'a jamais permis de passer une bonne journée avec toi, je serais désolé qu'il t'arrive malheur ; c'est pourquoi, si tu en crois mon conseil, tu ne sortiras pas aujourd'hui de la maison. »

Comme elle en demandait la cause, il lui raconta le songe tout au long. La femme dit en secouant la tête :

« Qui veut ton malheur, rêve de ton malheur. Tu te montres bien apitoyé sur mon sort, mais tu rêves de ce que tu voudrais voir ; et pour sûr, aujourd'hui comme demain, je me garderai de te donner le plaisir de me voir dans le malheur, celui-ci ou un autre. »

Talano dit alors :

« Je savais bien que tu dirais cela, c'est la récompense qu'on a de peigner un teigneux* ; mais crois ce qui te plaît ; je te le dis pour ton bien, et, de nouveau, je te conseille de rester à la maison aujourd'hui ou du moins abstiens-toi d'aller dans le bois. »

La femme dit :

« Bien, c'est ce que je ferai. » Puis elle commença à dire à part soi : « Tu as vu comme ce rusé croit m'avoir fait peur d'aller aujourd'hui dans notre bois ; il doit y avoir donné rendez-vous à une créature, et il ne veut pas que je l'y trouve. Oh ! il saurait profiter de manger avec des aveugles[3] ! Je serais bien sotte si je ne le connaissais pas et si je le croyais, mais, pour sûr, il n'aura pas ce qu'il cherche. Il faut plutôt que je découvre ce qu'il manigance aujourd'hui, quand je devrais y passer toute la journée. »

Là-dessus, son mari étant sorti d'un côté, elle sortit de l'autre. Le plus précautionneusement qu'elle put et sans retard, elle se rendit dans le bois et s'y cacha dans la partie la plus épaisse, tout attentive à surveiller de droite et de gauche s'il arrivait quelqu'un. Et tandis qu'elle était dans cette occupation sans crainte aucune du loup, voici que tout près d'elle sort d'un fourré un grand et terrible loup. A peine eut-elle le temps de dire en le voyant « Seigneur, au secours ! » que le loup lui sauta à la gorge et, la prenant avec force, commença à l'emporter comme si elle était un tout petit agneau. Elle ne pouvait crier, tant elle avait la gorge serrée, ni s'aider d'autre manière, si bien que le loup qui l'entraînait l'aurait certainement étranglée, s'il ne s'était trouvé là des bergers, lesquels, en poussant des cris, l'obligèrent à la lâcher ; la malheureuse victime fut reconnue des bergers qui la transportèrent chez elle ; après de longs soins, les médecins la guérirent, mais sa gorge et une partie du visage en restèrent mutilés ; sa beauté avait disparu ; elle en demeura hideuse et défigurée. C'est pourquoi, honteuse de paraître dans les lieux où on pourrait la voir, elle se repentit mainte fois amèrement de son esprit de contrariété et d'avoir refusé d'ajouter foi au songe véridique de son mari.

3. Il leur déroberait les meilleurs morceaux.

BOCCACE, *le Décaméron*, IX, 7.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Avant le conte, un préambule et un prologue servent à l'insérer dans le cadre du recueil. Le conte proprement dit comprend : une présentation des personnages, le rêve, l'avertissement, l'action contraire, l'accomplissement du rêve et la punition.

1. *Ces six moments peuvent se grouper de deux manières : 1 + 2 + 2 + 1 ou 3 + 3.*
2. *Expliquez la fonction de chaque moment dans les deux cas.*
3. *L'ambiguïté de la disposition générale provient du manque de symétrie entre le premier et le dernier moment : le point de vue du narrateur change. Montrez-le.*
4. *La disposition est moins logique que dans un conte oral. Voyez-vous pourquoi?*

STRUCTURES

5. *Le dialogue (3e moment) permet-il à lui seul de pénétrer les véritables motifs des personnages?*
6. *Marguerite répond d'abord à côté au conseil de son mari. Pourquoi cela donne-t-il l'impression de la vie?*
7. *Marguerite aurait pu être folâtre, distraite, incrédule. Boccace l'a faite contrariante. Ce choix lui a-t-il été dicté par la fantaisie personnelle, la nécessité propre du sujet ou les besoins du dialogue?*
8. *Comparez l'attaque du loup dans le rêve et dans la réalité.*
9. *Montrez comment le passage du dialogue au monologue s'explique autant par le caractère de Marguerite que par la contrainte du sujet (une prémonition).*

SENS ET EFFETS

10. *Quand Marguerite prend-elle la décision de ne pas écouter le conseil de son mari?*
11. *La méfiance de Marguerite envers Talano prouve-t-elle son esprit de contrariété?*
12. *Un critique a estimé que Talano, « un peu par habitude, un peu par la supériorité de son caractère » tenait tête à sa femme « avec calme, affection, compassion ».*
    a) *Le caractère du mari nous est-il si bien connu?*
    b) *Son effacement correspond-il à son rôle?*
13. *Ce même critique goûte avant tout dans la nouvelle la brève scène conjugale. Il regrette que cette « promesse psychologique » ne soit pas tenue dans la suite de la narration.*
    a) *La scène conjugale n'a-t-elle pas une fonction autre que psychologique dans l'agencement de l'histoire?*
    b) *Pourquoi Boccace n'a-t-il pas écrit un second dialogue du mari et de la femme? (relisez le commentaire de Pamphile).*
14. *Le dialogue introduit dans la nouvelle une cohérence distincte de la logique de l'action. Mais ici les deux niveaux ne s'accordent pas. Faut-il incriminer l'habileté de l'écrivain ou la résistance de son matériau?*
15. *La nouvelle de Boccace vous paraît-elle écrite à partir d'un conte merveilleux ou d'une anecdote superstitieuse?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

Que pense-t-on aujourd'hui de la prémonition? (La question se rattache à la parapsychologie).

Transformation de texte.

Modifiez le texte et rajoutez-y un paragraphe pour en faire une nouvelle d'édification morale (« elle se repentit mainte fois amèrement de son esprit de contrariété »).

Réécriture.

Transformez cette nouvelle en légende populaire. (Vous ne pouvez en faire un conte merveilleux sans changer le sujet fondamental : l'usage de moyens merveilleux permettrait de triompher du loup et le conte devrait se terminer bien. Au contraire, une interprétation légendaire respecterait les grandes lignes de la nouvelle mais lui donnerait un prolongement qui en élargirait et en maintiendrait la portée. Un ravin, des rochers, une fleur, des ruines, etc., garderaient l'histoire vivante dans une tradition locale.)

Stylistique.

Boccace écrit des phrases assez longues mais simples, et les innombrables répétitions de mots, conservées dans la traduction, donnent à cette nouvelle un caractère moins littéraire que parlé. Récrivez le dernier paragraphe :

a) dans un style littéraire et soutenu;

b) dans un style élevé et pompeux;

c) dans un style littéraire sobre avec des phrases courtes.



L'ombre étoilée (Peinture de Marguerite Bordet).

« Dame dont les beautez me possedent si fort...
Je voy dedans les eaux, j'entends dedans les bois,
L'image de mon teint, et celle de ma voix,
Toutes peintes de morts qui nagent, et qui volent. »

(Du Perron, 1598)

Boccace a la réputation d'être un auteur grivois, comme la capitale de la France reste pour beaucoup d'étrangers le **gay Paris.** *Pendant quatre siècles, a prévalu en Europe une idée très étroite de la décence, qui n'admettait du corps humain que des représentations académiques, et des émotions amoureuses que les sentiments du cœur. Nul ne sera choqué à lire aujourd'hui* **Le Fantôme,** *car il n'y a rien de fruste dans une joie de vivre qui est plaisir de l'intelligence, de la parole, de la conversation, et bonheur de l'écriture. Voici la première nouvelle de la septième journée, où il est question des ruses qu'emploient les femmes pour tromper leur mari.*

Boccace

LE FANTÔME

Gianni Lotteringhi entend frapper à sa porte la nuit; il réveille sa femme, et elle lui fait croire que c'est un fantôme; ils vont l'exorciser par une oraison, et les coups cessent.

J'aurais été très heureuse, Monsieur, s'il vous avait plu de donner la parole à une autre personne que moi sur l'excellente matière dont nous devons parler : mais puisqu'il vous est agréable que je serve d'exemple à tous, je le ferai volontiers. Et je vais m'efforcer, mes 5 chères amies, de dire une chose qui puisse vous être utile à l'avenir, car, si les autres femmes sont aussi peureuses que moi, et surtout à l'égard des fantômes (cependant, Dieu sait que je ne sais pas ce que c'est et n'ai encore trouvé personne qui le sache, pourtant nous les redoutons toutes également), en écoutant bien mon conte[1], vous 10 apprendrez une sainte et bonne oraison*, très efficace pour les chasser quand ils viennent vers vous.

Il vivait à Florence, dans le quartier de San Brancazio, un lainier* qui s'appelait Gianni Lotteringhi, homme plus versé dans son métier que sage en d'autres choses, tant et si bien qu'à cause de sa 15 simplicité, on faisait très souvent de lui le patron de la confrérie* de Santa Maria Novella, dont il avait à régir la chorale ; et il avait très souvent de petites charges de ce genre, dont il tirait vanité ; elles lui revenaient parce qu'étant un homme aisé, il faisait fréquemment des dons aux frères. Comme il donnait à l'un des chausses*, 20 à l'autre une chape ou un scapulaire*, ils lui enseignaient de bonnes oraisons, le *paternoster* en langue vulgaire[2], le cantique de saint Alexis, les lamentations de saint Bernard, les laudes* de sainte Mathilde, et pareilles sottises qui lui étaient très chères, et dont il se servait toutes avec grande diligence pour le salut de son âme.

1. En italien *novella*. Le mot de *nouvelle*, dans le sens d'un conte littéraire, s'applique à des ouvrages écrits sous l'influence de l'Italie puis de l'Espagne, c'est-à-dire dans un genre qui se distingue du conte par sa mise en forme *écrite*. On raconte ou on écoute un conte, on fait ou on écoute *la lecture* d'une nouvelle.

2. En florentin et non en latin.

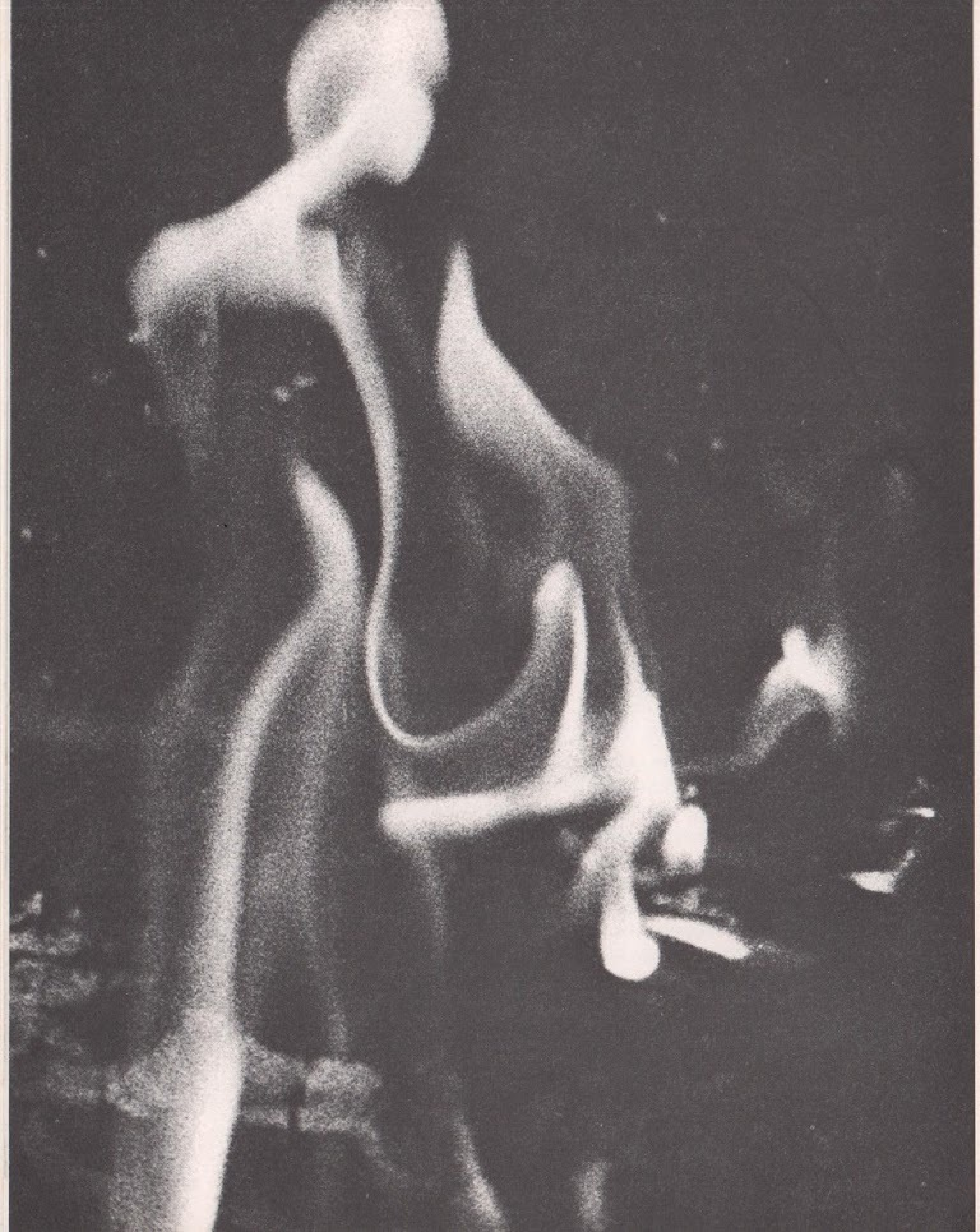
25 Or cet homme avait pour épouse une femme très belle et pleine de charme, qui avait nom Monna Tessa et était fille de Mannuccio da la Cuculia, une femme judicieuse et très avisée. Celle-ci, connaissant la simplicité de son mari, et étant tombée amoureuse du jeune et beau Federigo di Neri Pagolotti et lui amoureux d'elle, elle 30 s'arrangea avec l'aide d'une servante pour que Federigo vînt lui parler dans une très belle résidence que Gianni avait à Camerata, où elle passait tout l'été et où Gianni venait quelquefois dîner et coucher, et retournait le matin à sa boutique et plus tard à sa confrérie.

35 Federigo, qui le désirait infiniment, saisissant l'occasion au jour qu'on lui fixa, s'y rendit à l'heure de vêpres, et comme Gianni ne vint pas ce soir-là, il eut grande commodité et beaucoup de plaisir à dîner et coucher avec la dame ; et elle, allongée dans ses bras, lui enseigna cette nuit-là une demi-douzaine des laudes de son mari.

40 Mais ni la dame ni Federigo n'ayant l'intention que cette rencontre fût la dernière, comme elle avait été la première, et parce qu'il ne fallait pas que chaque fois la servante eût à le chercher, ils convinrent ensemble du moyen suivant : chaque jour, en quittant ou en regagnant une maison à lui, qui était un peu plus loin, il 45 observerait une vigne, laquelle attenait à la résidence, et il y verrait une tête d'âne fichée sur un échalas, et quand il en verrait le museau tourné vers Florence, il pourrait en sûreté et sans embarras venir à elle la nuit tombée ; s'il ne trouvait pas la porte ouverte, il frapperait trois fois et elle lui ouvrirait ; et quand il verrait le museau de l'âne 50 tourné vers Fiesole, il ne viendrait pas, parce que Gianni y serait. En s'y prenant de cette manière, ils se retrouvèrent bien des fois.

Mais il arriva une fois entre autres, un jour que Federigo devait dîner avec Monna Tessa et qu'elle avait fait cuire deux gros chapons*, il arriva que Gianni, qui ne devait pas venir, vint très tard, ce dont 55 s'affligea fort la dame, et lui et elle dînèrent d'un peu de viande salée qu'elle avait fait cuire à part, et elle fit porter à la servante dans un napperon blanc les deux chapons bouillis et beaucoup d'œufs frais, et une bouteille de bon vin dans un jardin où on pouvait aller sans traverser la maison et où elle avait coutume de dîner 60 quelquefois avec Federigo, et elle lui dit de poser les vivres au pied d'un pêcher qui était en bordure d'un pré.

Mais son trouble était tel qu'elle ne se souvint pas de dire à la servante d'attendre la venue de Federigo pour lui dire que Gianni était à la maison et qu'il prît les vivres dans le jardin. Gianni et elle 65 étant allés au lit et la servante également, Federigo ne tarda guère à venir et frappa une fois doucement à la porte, qui était si proche de la chambre que Gianni l'entendit aussitôt, et la dame aussi ; mais pour que Gianni ne pût la soupçonner de rien, elle fit semblant de dormir.



Au bout d'un moment Federigo tapa une deuxième fois ; Gianni s'en étonnant donna un léger coup à sa femme et dit : « Tessa, entends-tu comme moi ? Il semble qu'on frappe à notre porte. »

La dame, qui l'avait entendu mieux que lui, fit mine de s'éveiller et dit : « Que dis-tu ? Hein ? — Je dis, dit Gianni, qu'il semble qu'on frappe à notre porte. » Et la dame dit : « On frappe ! Hélas, mon Gianni, tu ne sais pas ce que c'est ? C'est le fantôme dont j'ai eu ces dernières nuits la plus grande peur du monde, si grande qu'en l'entendant j'ai mis la tête sous les draps, et je n'ai pas eu le courage de la sortir avant qu'il n'ait fait plein jour. »

Alors Gianni dit : « Allons, ma femme, n'aie pas peur si c'est cela ; je viens de dire le *Te lucis* et l'*Intemerata*, et tant d'autres bonnes oraisons, avant de nous coucher, et j'ai signé le lit à chaque coin au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit, il ne faut rien craindre, le fantôme ne peut nous nuire, quel que soit son pouvoir. »

La dame, inquiète que Federigo ne vienne à soupçonner autre chose et se fâche avec elle, décida plutôt de se lever et de lui faire entendre que Gianni était là, et elle dit au mari : « C'est très bien ; toi, tu dis ce que tu dis, mais je ne me sentirai pas en sécurité avant que nous ne l'ayons exorcisé*, puisque tu es là. »

Gianni dit : « Comment donc l'exorcise-t-on ? »

La dame dit : « Je sais bien l'exorciser ; l'autre jour une recluse* — la plus sainte des femmes, Gianni, Dieu en soit témoin ! — m'ayant vue si peureuse, m'a enseigné une sainte et bonne oraison, qu'elle avait essayée souvent avant d'être recluse et qui l'avait toujours aidée. Mais Dieu sait que je n'aurais jamais osé aller seule en faire l'épreuve ; mais maintenant que tu es là, je veux que nous allions l'exorciser. »

Gianni dit qu'il y était disposé ; et s'étant levés tous deux, ils vinrent doucement vers la porte, où Federigo attendait encore dehors, se doutant de quelque chose.

Quand ils furent auprès, la dame dit à Gianni : « Tu cracheras quand je te le dirai. » Dit Gianni : « Bien. »

Et la dame commença l'oraison et dit : « Fantôme, fantôme, qui marches la nuit, tu es venu la queue en l'air, tu t'en iras la queue en l'air ; va dans le jardin au pied du gros pêcher, tu trouveras graisse et double graisse[3] et cent crottes de ma poule ; pose la bouche sur la bouteille et va-t'en, et ne fais mal ni à moi, ni à mon Gianni ! »

Cela dit, elle dit au mari : « Crache, Gianni ! » et Gianni cracha.

Et Federigo dehors qui entendait cela, oubliant sa jalousie et sa mélancolie, avait si grande envie de rire qu'il pouffait, et doucement, quand Gianni crachait, il disait : « Tes dents ![4] »

Après qu'elle eût trois fois de cette manière exorcisé le fantôme, la dame se remit au lit avec le mari.

◄ « L'âme de mon ayeul se presente à mes yeux;
Le fantosme leger, coiffé d'un vieux suaire,
Et tristement vestu d'un long drap mortuaire,
A pas affreux et lents s'approche de mon lit... »
(Saint-Amant)

3. C'est-à-dire les chapons. En italien *unto bisunto* : « oint, deux fois oint » avec la connotation comique d'oint d'une huile sainte, ce qui s'accorde au charabia superstitieux de cette fausse invocation.

4. Federigo souhaite que Gianni en crache ses dents, tant il est bête.

115 Federigo, qui s'attendait à dîner avec elle et n'avait pas dîné, ayant bien saisi les paroles de l'oraison, s'en alla dans le jardin et au pied du gros pêcher trouva les deux chapons et le vin et les œufs, les emporta chez lui et dîna tout à son aise. Et bien souvent, en retrouvant sa dame, il rit avec elle de l'incantation.

120 Il est vrai que certains disent que la dame avait bien tourné la tête de l'âne vers Fiesole, mais qu'un ouvrier, en traversant la vigne, l'avait cognée avec un bâton et l'avait fait tournoyer et qu'elle s'était arrêtée dans la direction de Florence, qu'ainsi Federigo, se croyant appelé, était venu, et que la dame avait fait l'oraison de la manière 125 suivante :

« Fantôme, fantôme, va-t'en, au nom de Dieu, la tête de l'âne je ne l'ai pas tournée, c'était quelqu'un d'autre — que Dieu l'en punisse ! — et je suis ici avec mon Gianni », et que, s'en étant allé, il s'était passé de coucher et de dîner.

130 Mais une voisine à moi, qui était une très vieille dame, me dit que l'une et l'autre étaient vraies, à ce qu'elle avait appris étant petite fille ; mais que la seconde aventure n'était pas arrivée à Gianni Lotteringhi mais à un certain Gianni di Nello, qui habitait à Porta San Piero, et qui n'était pas moins crétin que Gianni Lotteringhi.

135 C'est pourquoi, mes chères amies, il vous appartient de choisir celle des deux qui vous plaît le plus, à moins que vous ne les aimiez toutes deux. Elles ont une très grande vertu dans de tels cas, comme vous venez de l'entendre dans l'expérience. Apprenez-les et elles pourront encore vous être d'un plaisant usage.

BOCCACE, *le Décaméron*, VII, I.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Le Fantôme étant plus long et complexe qu'aucun des autres contes précédents, il offre une disposition qu'il convient d'analyser dans le détail :

1. préambule - 1.1. propos adressés au « roi » ; 1.2. propos adressés aux amies.

2. moments de préparation - 2.1. le mari ; 2.2. la liaison entre Monna Tessa et Federigo ; 2.3. le signal des rendez-vous.

3. l'action proprement dite - 3.1. les contretemps : 3-1.1. l'arrivée inopinée du mari, 3.1.2. la sottise de Monna Tessa ; 3.2. la confrontation : 3.2.1. la surprise des époux, 3.2.2. la présence d'esprit de la femme, 3.2.3. l'exorcisme (3.2.3.1. Gianni et sa femme, 3.2.3.2. Federigo), 3.2.4. rétablissement de la situation (3.2.4.1. Gianni et sa femme, 3.2.4.2. Federigo).

4. la mise en question des faits - 4.1. autres versions : 4.1.1. du contretemps, 4.1.2. de l'exorcisme ; 4.2. l'authenticité des deux versions.

5. avis final aux amies.

1. *Notez les limites exactes dans le texte de chacun des éléments indiqués ci-dessus.*
2. *Regroupez les cinq parties en deux niveaux auxquels vous donnerez un bref intitulé.*
3. *On peut considérer que les parties 4 et 5 n'en forment qu'une, répondant à la partie 1.*
   a) *Récrivez l'analyse en conséquence, en changeant la numérotation et les intitulés selon le besoin.*
   b) *Cette réécriture n'a-t-elle pas un inconvénient ?*
4. *Quel est l'intérêt des parenthèses introduites dans l'analyse de 3.2.3. et 3.2.4. ?*
5. *Changez la numérotation de 3.2.4. et justifiez ce changement.*

STRUCTURES

6. *Nous lisons dans 2.1. un portrait moral de Gianni et dans 2.2. une présentation de la liaison, mais non le portrait des amants. Pourquoi cette dissymétrie ?*
7. *Le choix de la tête d'âne comme signal semble cocasse, parce qu'inattendu.*
   a) *Pourquoi est-il développé si complaisamment dans 2.3. ?*
   b) *Pourquoi est-il repris dans 4.1.1. ?*
8. *Peut-on dire que la scène de l'exorcisme (3.2.3.) est une scène de farce (action, gestes, sentiments) ?*
9. *Relevez et commentez les phrases ironiques qui visent : a) Gianni ; b) la recluse et la voisine.*
10. *La deuxième version du conte (4.1.2.) prive Federigo de dîner. Commentez.*

SENS ET EFFETS

11. *Monna Tessa éprouve des sentiments de tendresse envers Federigo. Quelles phrases le montrent ?*
12. *Nous en savons peu sur Federigo. Cela produit-il un effet de sécheresse ou de suggestion ?*
13. *En quoi Gianni est-il prédestiné à être trompé doublement par sa femme ?*
14. *Le ridicule qui accable Gianni retombe-t-il sur les pratiques catholiques ?*
15. *La narratrice offre deux versions du conte. Cette procédure apparemment désinvolte a-t-elle un effet sur sa crédibilité ? Répondez en tenant compte des deux niveaux (narration et commentaires de la conteuse).*

RECHERCHES ET ESSAIS

Étude de textes.

Comparez la traduction qui vous est ici donnée du Fantôme *à une autre traduction (que vous trouverez soit dans votre bibliothèque municipale, soit dans une édition courante, par exemple celle des Classiques Garnier). Dans quelle mesure les modernisations ou les élégances du traducteur modifient-elles votre lecture ?*

Recherche.

Comparez l'emploi des verbes introduisant les protagonistes dans Le Fantôme, Le Crocheteur Borgne *de Voltaire et* L'Enlèvement de la redoute *de Mérimée.*

Essai.

Lisez Ceci n'est pas un conte *de Diderot : vous y verrez que l'auteur intervient comme la conteuse du* Fantôme, *comme celle du* Cabretaire et le loup. *Étudiez la permanence et les ressources du procédé.*

Création.

Supposez que Federigo est pris d'un fou rire en entendant l'exorcisme. Gianni ouvre la porte et le voit. Imaginez comment Federigo et Monna Tessa réussissent une seconde fois à le duper.

Marguerite de Navarre, sœur de François Ier, vécut de 1596 *à* 1649. *Son recueil, l'***Heptaméron**[1], *emprunte à Boccace son cadre : cinq hommes et cinq femmes, retenus par le mauvais temps à Cauterets, devisent et se font des contes. La mise en scène répond encore au contenu de l'ouvrage, de source en grande partie orale. Mais l'***Heptaméron** *manque de gaieté, de jeunesse, de fantaisie et le registre y est étroit : peu d'histoires lestes, merveilleuses ou romanesques; par contre un souci de comprendre la conduite des gens, une interrogation inquiète et sincère sur les devoirs d'une reine, d'une chrétienne et d'une femme.*

1. Étymologiquement (du grec) : sept jours. Ce recueil compte soixante-dix récits, dix par journée.

La nouvelle ici donnée (IV, 4) reproduit les graphies de l'original. Comme elle est écrite simplement, la lecture n'en présentera aucune difficulté si vous tenez compte des points suivants :

Graphies : *u* **pour** *u* **et** *v; i* **pour** *j (toujours) ; y* **pour** *i (yurongnes* **pour** *ivrognes, suyure* **pour** *suivre) ; s final* **pour** *x (eus* **pour** *eux, voys* **pour** *voix, pais* **pour** *paix) ; ngn* **pour** *gn (gangner* **pour** *gagner) ; z final* **pour** *s (venuz* **pour** *venus) ; s* **pour** *l'accent circonflexe (honneste* **pour** *honnête, arrestz* **pour** *arrêts) ; lettres en moins ou en plus (tems, chams* **pour** *temps, champs - sçauoit* **pour** *savait).*
Vocabulaire : *Si est ce que = Pourtant; métaise = métayère; incontinent = aussitôt; linceulz = draps; mante = couverture; contrepointe = courtepointe; acoutrer = mettre en état; d'ond = d'où; par succession de tems = à la longue; cauer = creuser; accoutrement = habillement; cettuy-là = celui-là; cuyde = croit.*
Syntaxe : *omission fréquente du pronom personnel sujet (y auoit* **pour** *il y avait, fut amoureus* **pour** *il fut amoureux).*

Marguerite de Navarre

LA BOURGEOISE DE TOURS

Ce propos fut mené en telle contrariété d'opinions, que pour en avoir certaine résolution, chacun condécendit* à l'auis de ma Dame Oysille, laquelle trouuant la compagnie plus attentiue et préparée à ouyr quelque chose de nouueau que jamais ne l'auoit veue, pria 5 Dagoncin user de son commandement. Ce qu'il feit[2] et donna sa voys à Longarine, laquelle luy dit : Vous me faites grand plaisir, car j'ai un conte qui est digne de suyure le votre. Or puisque nous sommes à louer la vertueuse patience des Dames, je vous en montrerai une plus louable que celle de laquelle a été présentement parlé. Et 10 de tant plus est elle à estimer, qu'elle étoit femme de ville, dont coutumiérement les femmes ne sont si vertueusement maryées que les autres.

2. *feit:* fit.

En la ville de Tours y auoit une bourgeoise belle et honnette, laquelle pour ses vertus étoit non seulement aymée, mais crainte et 15 estimée de son mary. Si est ce que suyuant la fragilité des hommes, qui s'ennuyent de bon pain manger, fut amoureus d'une métaise qu'il auoit. Et souuent s'en partoit de Tours, pour aler visiter sa

métairie, où il demeuroit tousiours deus ou troys jours. Et quand il retournoit à Tours, il étoit ordinairement si morfondu, que sa 20 pauure femme auoit assez à faire à le guérir. Et si tot qu'il étoit guéry, ne failloit point de retourner au lieu, où pour le plaisir oublyoit tous ses maus. Sa femme qui sur tout aymoit sa santé et sa vie, le voyant coutumiérement reuenir en si mauuais état, s'en ala à la métairie où elle trouua la june femme que son mary aymoit, à 25 laquelle sans colére, mais d'un tresgracieus visage dit qu'elle sçauoit bien que son mary la venoit voir souuent, mais qu'elle n'étoit contente de ce qu'elle le traitoit si mal, qu'il s'en retournoit tousiours morfondu en la maison. La pauure femme tant pour la réuérence de sa Dame, que pour la force de la vérité, ne luy peut dénier le fait, 30 duquel elle luy requit pardon. La Dame voulut voir le lyt et la chambre où son mary couchoit, qu'elle trouua si froide, sale et mal en point, qu'elle en eut pitié. Incontinent enuoya querir un bon lyt garny de linceulz, mante et contrepointe, selon que son mary l'aymoit, feit acoutrer et tapisser la chambre, luy donna de la vaisselle 35 honnette pour le seruir à boire et à manger, une pipe de bon vin, des dragées et des confitures, et pria la métaise de ne luy renuoyer plus son mary si morfondu. Le mary ne tarda guéres qu'il n'alat comme il auoit accoutumé voir sa métaise, et s'émerueilla for de trouuer son pauure logis si bien en ordre, et encores plus quand elle luy donna 40 à boire dans une coupe d'argent, et luy demanda d'ond étoient venuz tant de biens. La pauure femme luy dit en pleurant que c'étoit sa femme qui auoit tant de pitié de son mauuais traitement, qu'elle auoit ainsi meublé sa maison, luy recommandant sa santé. Luy, voyant la grand' bonté de sa femme, et que pour tant de mauuais 45 tours qu'il luy auoit faitz, elle luy rendoit tant de biens, estimant sa faute aussi grande que le tour qu'elle luy auoit fait, honneste, apres auoir donné argent à sa métaise, la priant pour l'auenir vouloir viure en femme de bien, s'en retourna vers sa femme, à laquelle il confessa la dette, et que sans le moyen de cette grand' douceur et 50 bonté, il étoit impossible qu'il eut jamais laissé la vie qu'il menoit. Et depuis vécurent en bonne pais, laissans entiérement la vie passée.

Croyez mes Dames, qu'il y a bien peu de marys, que patience et amour de la femme ne puissent gangner à la longue, ou ilz sont plus durs que pierres, que l'eaue foible et mole par succession 55 de tems vient à cauer.

Voylà, dit Parlamente, une femme sans cueur, sans fiel et sans foye. Que voulez vous, dit Longarine, elle expérimentoit ce que Dieu commande : de faire bien à ceus qui font mal[3]. Je pense, dit Hircain, qu'elle étoit amoureuse de quelque Cordelier qui luy auoit 60 donné en pénitence de faire si bien traiter son mary aus chams, que ce pendant qu'il iroit, elle eut loysir de le bien traiter en la ville. Or çà, dit Oysille, vous montrez bien la malice de votre cueur, qui d'un bon acte fait un mauuais jugement. Je croi plus tot qu'elle étoit si

3. Matthieu V, 44.

mortifiée en l'amour de Dieu, qu'elle ne se soucyoit plus que du
65 salut de l'ame de son mary. Il me semble, dit Symontaut, qu'il auoit plus d'occasion de retourner à sa femme, quand il auoit froid à sa métairie, que quand il y étoit si bien traité. A ce que je voi, dit Saffredan, vous n'ettes pas de l'opinion d'un riche homme de Paris, qui n'eut sceu laisser son accoutrement quand il étoit couché auec
70 sa femme, qu'il n'eut été morfondu, mais quand, au cueur de l'hiuer, il aloit voir sa chambriére en la caue sans bonnet et sans souliers, il ne s'en trouuoit jamais mal, et si étoit sa femme bien for belle, et sa chambriére merueilleusement laide. N'auez vous pas oy dire, dit Géburon, que Dieu ayde tousiours aus folz, aus amoureus et aus
75 yurongnes? Peut ettre que cettuy la étoit luy tout seul les troys ensemble. Par cela, dit Parlamente, voudriez-vous conclure que Dieu nuyroit aus sages, aus chastes et aus sobres? Ceus, dit Géburon, qui par eus mesmes se peuuent ayder, n'ont point besoin d'ayde. Car celuy qui a dit qu'il étoit venu pour les malades, et non point
80 pour les sains, est venu par la loy de miséricorde secourir à noz infirmitez, rompant les arrestz de la rigueur de sa justice[4]. Et qui se cuyde sage, est fol deuant Dieu.

4. Luc V, 31 et I *Corinthiens*, I, 27-30.

MARGUERITE de NAVARRE,
Nouvelles, éd. Yves Le Hir,
P.U.F., 1967.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

1. *Analysez la disposition de la nouvelle à l'aide du cadre suivant : 1 - 1.1., 1.2., 2 - 2.1. : 2.1.1, 2.1.2. ; 2.2. : 2.2.1, 2.2.2. ; 2.3. : 2.3.1., 2.3.2., 3 - 3.1. ; 3.2. ; 3.3.*
2. *Montrez le parallélisme entre le récit et la conversation.*

STRUCTURES

3. *Relevez les détails qui indiquent le respect des hiérarchies sociales.*
4. *Que savons-nous du mari et de la* métaise?
5. *Montrez comment la narration à la troisième personne est orientée par le point de vue de Longarine, la narratrice.*
6. *Pourquoi, à la différence de Boccace, Marguerite de Navarre ne développe-t-elle aucune scène du récit?*
7. *Pourquoi Marguerite de Navarre donne-t-elle plus de place que Boccace à la discussion?*
   a) *Les interlocuteurs parlent-ils selon leur âge et leur tempérament?*
   b) *Ces précisions ajoutent-elles quelque chose à votre appréciation de la nouvelle? (Justifiez votre point de vue.)*

8. *Montrez comment s'accordent l'austérité chrétienne et la simplicité du récit. (Ce critère de cohérence interne permet de porter un jugement impersonnel sur une œuvre.)*
9. *Relevez les faits de langue suivants :*
   a) *inversions contraires à l'usage moderne;*
   b) *emploi d'un nom et d'une proposition comme compléments directs d'un même verbe.*

On a pu identifier de façon certaine trois des personnages qui parlent; leurs noms sont des anagrammes, c'est-à-dire qu'ils transposent les lettres des noms réels (compte tenu de l'orthographe ancienne : Hircan = Hanric, forme gasconne d'Henri, nom d'Henri d'Albret, mari de Marguerite de Navarre; Oysile ou Osyle = Loyse, Louise de Savoie, mère de Marguerite; Parlamente, « celle qui parle », est le surnom que Marguerite se donne à elle-même). L'usage des anagrammes, comme celui des devises ou des emblèmes, est habituel à l'époque : François Rabelais signa Alcofribas Nasier.

SENS ET EFFETS

10. *En quoi consiste la résignation chrétienne d'après le comportement de la bourgeoise?*
11. *Le récit et la discussion nous donnent-ils l'image d'un même comportement des hommes et des femmes devant l'amour?*
12. *Montrez comment, dans cette société faite, plus encore que la nôtre, pour les hommes, les femmes peuvent imposer leur loi.*
13. *Cette nouvelle vous semble-t-elle une œuvre militante?*
14. *Le comportement de la bourgeoise vous semble-t-il acceptable aujourd'hui?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé oral.

Le féminisme aux XVI[e] et XVII[e] siècles.

Étude de textes.

Vous connaissez peut-être l'anecdote contée par Paul-Louis Courier sur son voyage en Calabre (Lettre à Mme Pigalle du 1[er] novembre 1807). Marguerite de Navarre avait écrit une nouvelle sur le même thème, « La mésaventure de deux cordeliers » (IV, 4). Comparez-les.

Création.

Écrivez les dialogues des « scènes à faire » dans ce conte :
a) la bourgeoise et la métaise;
b) le bourgeois et la métaise;
c) le bourgeois et sa femme.

Attention : un dialogue n'est pas une analyse. Vous devez d'abord imaginer les personnages puis les laisser parler : leurs paroles doivent échapper à la banalité de beaucoup de dialogues réels, mais non dire noir sur blanc la vérité des personnages. Il faut donc inventer des sujets de conversation, comme par exemple Marguerite de Navarre a utilisé la chambre et le lit (et avec quel tact!), puis la coupe d'argent.

Adaptation.

Transposez librement la nouvelle à notre époque.

Essai écrit.

Le féminisme de nos jours.

Les écrivains du XVIIe siècle classique n'ont pas prétendu inventer, mais dire pour leur époque, et mieux dire en imitant des œuvres étrangères antiques ou modernes. Dans tous les genres cette imitation s'impose et produit une littérature seconde, une littérature de littérature, qui donne à l'homme la maîtrise d'un monde déjà réduit à l'écriture. Ainsi La Fontaine met en vers pour le public mondain les contes d'autrefois, qu'il tire surtout de Boccace et d'autres recueils.

L'intérêt des **Contes** *n'est pas dans le triomphe attendu des rapprochements amoureux, mais dans l'art de suggérer et de commenter. Mais la matière conventionnelle ne permet pas la liberté d'invention et la variété qui font le prix des fables.*

Jean de La Fontaine (1621-1695) est célèbre par ses recueils de *Fables* (1668, 1678-79 et 1694); il a publié des élégies, des odes, des poèmes longs sur des sujets classiques et modernes, un roman en prose mêlée de vers, *Les amours de Psyché et de Cupidon* (1669) et des *Contes et Nouvelles* (de 1664 à 1685).

Jean de La Fontaine

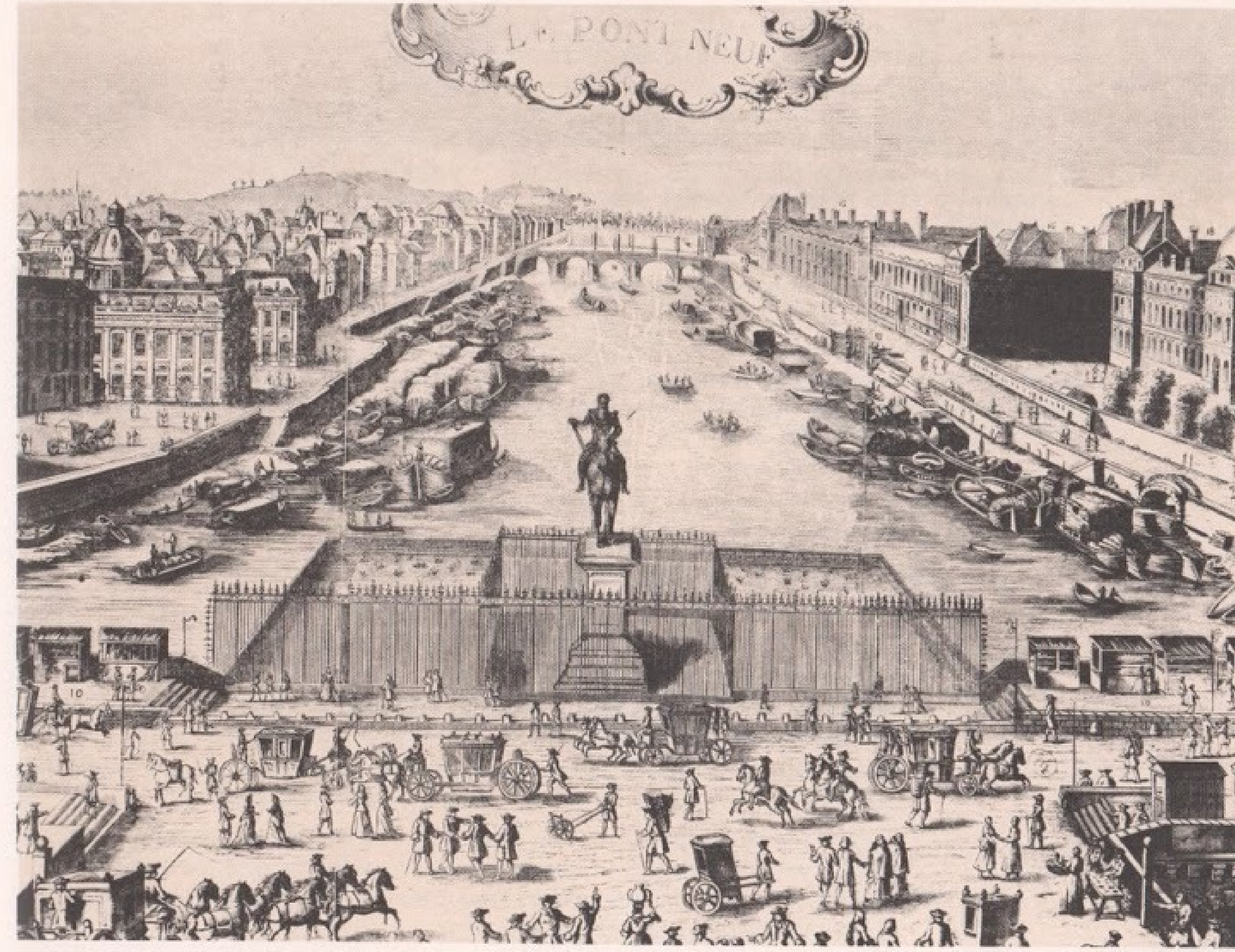
ON NE S'AVISE JAMAIS DE TOUT

(Conte tiré des « Cent nouvelles nouvelles »)

Certain jaloux, ne dormant que d'un œil,
Interdisait tout commerce[1] à sa femme.
Dans le dessein de prévenir[2] la dame,
Il avait fait un fort ample recueil
5 De tous les tours que le sexe sait faire.
Pauvre ignorant ! comme si cette affaire
N'était une hydre[3], à parler franchement !
Il captivait[4] sa femme cependant[5],
De ses cheveux voulait savoir le nombre,
10 La faisait suivre, à toute heure, en tous lieux,
Par une vieille au corps tout rempli d'yeux[6],
Qui la quittait aussi peu que son ombre.
Ce fou tenait son recueil fort entier[7] :
Il le portait en guise de psautier,
15 Croyant par là Cocuage hors de gamme[8].
Un jour de fête, arrive que la dame,
En revenant de l'église, passa
Près d'un logis d'où quelqu'un lui jeta
Fort à propos plein un panier d'ordure.
20 On s'excusa. La pauvre créature,
Toute vilaine[9], entra dans le logis.
Il lui fallut dépouiller ses habits.
Elle envoya quérir une autre jupe,
Dès en entrant, par cette douagna[10]
25 Qui hors d'haleine à Monsieur raconta
Tout l'accident. « Foin ! dit-il, celui-là[11]

1. Contact social.
2. Devancer.
3. Monstre dont les cent têtes repoussaient à mesure qu'elles étaient tranchées.
4. Retenait prisonnière.
5. Pendant ce temps.
6. Comme Argus, qui avait cent yeux, dont cinquante restaient toujours ouverts.
7. Le croyait complet.
8. Impossible.
9. Malpropre.
10. Duègne, chaperon.
11. Ce coup-là.





Le Pont-Neuf au XVIIe siècle. Construit de 1578 à 1606, il est le plus vieux pont de Paris. A son origine, des boutiques et des tréteaux y étaient installés. D'où l'animation perpétuelle qui y régnait et continua longtemps d'y subsister.

N'est dans mon livre et je suis pris pour dupe :
Que le recueil au diable soit donné ! »
Il disait bien ; car on n'avait jeté
30 Cette immondice, et la dame gâté[12],
Qu'afin qu'elle eût quelque valable excuse
Pour éloigner son dragon quelque temps.
Un sien galant[13], ami de là dedans,
Tout aussitôt profita de la ruse.

35 Nous avons beau sur ce sexe avoir l'œil :
Ce n'est coup sûr encontre tous esclandres[14].
Maris jaloux, brûlez votre recueil,
Sur ma parole, et faites-en des cendres.

JEAN DE LA FONTAINE, *Contes.*

12. Sali.
13. Un de ceux qui la courtisaient.
14. Cela ne préserve pas de tout incident.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

1 *Distinguez les trois parties du conte et indiquez-en le contenu.*

La première et la troisième parties encadrent le conte proprement dit, comme dans *Le Fantôme* ou *La Bourgeoise de Tours.* Mais le narrateur, étant le seul commentateur, peut intervenir quand il lui plaît.

2 *Analysez la place et la fonction du commentaire dans la deuxième partie.*

STRUCTURES

Dans un texte aussi écrit que celui-ci, les structures sont produites par le jeu de l'écriture : répétition ou variation de mots et de situations (la rencontre de la dame et du galant est accentuée par un procédé d'ellipse).

3 *Commentez l'emploi du mot* tout *(tout, toute, tous).*

4 *Montrez l'importance et la fonction du dénombrement complet.*

5 *Étudiez les mots qui désignent les personnages.*

6 *Commentez la suite des actions attribuées à la dame dans les vers 20 à 24.*

7 *Expliquez dans la phrase « Elle envoya... l'accident » (vers 23 à 26) :*
a) *la place des expressions « Dès en entrant » et « hors d'haleine »;*
b) *l'effet comique obtenu.*

8 *L'accident se produit « un jour de fête » « en revenant de l'église ». Ces détails fonctionnent-ils dans la logique du récit ou dans la texture des mots?*

9 *Montrez comment l'emploi des mots* psautier *et* gamme *permet aux vers 14 et 15 de signifier à deux niveaux (l'un exprimant la superstition, l'autre la naïveté).*

SENS ET EFFETS

10 *L'expression « faites-en des cendres » (vers 38) est prise au sens propre.*
a) *Ne l'est-elle pas aussi au sens figuré?*
b) *Comment le jeu des rimes y contribue-t-il? (Il suggère un autre mot que* cendres.*)*

11 *Relevez les archaïsmes.*

12 *Pourquoi La Fontaine met-il ces touches d'archaïsme?*

13 *Au vers 35 on lit « Nous avons beau » et non « Vous avez beau ». Pouvez-vous l'expliquer?*

14 *Les idées émises par le conteur doivent-elles être prises au sérieux?*

15 *Le conte dans son ensemble nous donne l'impression d'un amusement de société.*
a) *Comment cet effet est-il obtenu?*
b) *Quel en est le rapport avec la situation de communication des nouvelles précédentes?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Adaptation.

Récrivez ce conte en prose en le transposant dans la vie moderne.

Exposé.

Réunissez une documentation sur l'esprit gaulois et la préciosité à l'époque de Louis XIV, et tirez-en un exposé d'une vingtaine de minutes.

Charles Perrault écrivit d'abord une nouvelle en vers tirée de Boccace, **Grisélidis,** *puis deux contes en vers,* **Peau-d'Ane** *et* **Les Souhaits,** *avant de publier en 1697 les* **Contes du temps passé,** *qu'on appelle aussi les* **Contes de ma mère l'Oye.** *Une mode des salons, un simple jeu de société, fit naître un mince recueil, qui est aussi, dans des versions souvent adaptées et simplifiées, l'œuvre la plus célèbre de notre littérature.*

La collecte scientifique des contes populaires ne commencera qu'un siècle plus tard, en Allemagne. Perrault ne se fait pas scrupule d'interpréter les contes selon les goûts et les idées de son temps; il y mêle les inventions de rédactions italiennes antérieures, fabrique même dans **Riquet à la Houppe** *un faux conte populaire, qui tient de l'allégorie. Pourtant, il reste, comme les gens de son temps, assez proche de la tradition orale pour en avoir transcrit plusieurs en véritable* **rédacteur doué,** *avec la libre fidélité caractéristique de l'art populaire, et la finesse de plume d'un écrivain classique.*

LES FÉES

Charles Perrault

Il était une fois une veuve qui avait deux filles ; l'aînée lui ressemblait si fort et d'humeur et de visage, que qui la voyait voyait la mère. Elles étaient toutes deux si désagréables et si orgueilleuses qu'on ne pouvait vivre avec elles. La cadette, qui était le vrai portrait de son 5 Père pour la douceur et pour l'honnêteté[1], était avec cela une des plus belles filles qu'on eût su voir. Comme on aime naturellement son semblable, cette mère était folle de sa fille aînée, et en même temps avait une aversion effroyable pour la cadette. Elle la faisait manger à la cuisine et travailler sans cesse.

10 Il fallait entre autre chose que cette pauvre enfant allât deux fois le jour puiser de l'eau à une grande demi-lieue du logis, et qu'elle en rapportât plein une grande cruche. Un jour qu'elle était à cette fontaine, il vint à elle une pauvre femme qui la pria de lui donner à boire. « Oui-dà, ma bonne mère », dit cette belle fille ; et rinçant 15 aussitôt sa cruche, elle puisa de l'eau au plus bel endroit de la fontaine, et la lui présenta, soutenant toujours la cruche afin qu'elle bût plus aisément. La bonne femme, ayant bu, lui dit : « Vous êtes si belle, si bonne, et si honnête, que je ne puis m'empêcher de vous faire un don (car c'était une fée qui avait pris la forme d'une pauvre 20 femme de village, pour voir jusqu'où irait l'honnêteté de cette jeune fille). Je vous donne pour don, poursuivit la fée, qu'à chaque parole que vous direz, il vous sortira de la bouche ou une fleur, ou une pierre précieuse. » Lorsque cette belle fille arriva au logis, sa mère la gronda de revenir si tard de la fontaine. « Je vous demande pardon, 25 ma mère, dit cette pauvre fille, d'avoir tardé si longtemps » ; et en disant ces mots, il lui sortit de la bouche deux roses, deux perles, et deux gros diamants. « Que vois-je là ! dit sa mère tout étonnée ;

1. Politesse.

je crois qu'il lui sort de la bouche des perles et des diamants ; d'où vient cela, ma fille ? » (ce fut là la première fois qu'elle l'appela sa fille). La pauvre enfant lui raconta naïvement[2] tout ce qui lui était arrivé, non sans jeter une infinité de diamants. « Vraiment, dit la mère, il faut que j'y envoie ma fille ; tenez, Fanchon, voyez ce qui sort de la bouche de votre sœur quand elle parle ; ne seriez-vous pas bien aise d'avoir le même don ? Vous n'avez qu'à aller puiser de l'eau à la fontaine, et quand une pauvre femme vous demandera à boire, lui en donner bien honnêtement. — Il me ferait beau voir, répondit la brutale[3], aller à la fontaine. — Je veux que vous y alliez, reprit la mère, et tout à l'heure[4]. » Elle y alla, mais toujours en grondant. Elle prit le plus beau flacon d'argent qui fût dans le logis. Elle ne fut pas plus tôt arrivée à la fontaine qu'elle vit sortir du bois une dame magnifiquement vêtue qui vint lui demander à boire : c'était la même fée qui avait apparu à sa sœur, mais qui avait pris l'air et les habits d'une princesse, pour voir jusqu'où irait la malhonnêteté de cette fille. « Est-ce que je suis ici venue, lui dit cette brutale orgueilleuse, pour vous donner à boire ? Justement j'ai apporté un flacon d'argent tout exprès pour donner à boire à Madame ! J'en suis d'avis, buvez à même si vous voulez. — Vous n'êtes guère honnête, reprit la fée, sans se mettre en colère ; hé bien ! puisque vous êtes si peu obligeante, je vous donne pour don qu'à chaque parole que vous direz, il vous sortira de la bouche ou un serpent ou un crapaud. » D'abord que sa mère l'aperçut, elle lui cria : « Hé bien, ma fille ! — Hé bien, ma mère ! lui répondit la brutale, en jetant deux vipères, et deux crapauds. — O ciel ! s'écria la mère, que vois-je là ? C'est sa sœur qui en est cause, elle me le paiera » ; et aussitôt elle courut pour la battre. La pauvre enfant s'enfuit, et alla se sauver dans la forêt prochaine. Le fils du Roi qui revenait de la chasse la rencontra et la voyant si belle, lui demanda ce qu'elle faisait là toute seule et ce qu'elle avait à pleurer. « Hélas ! monsieur, c'est ma mère qui m'a chassée du logis. » Le fils du roi, qui vit sortir de sa bouche cinq ou six perles, et autant de diamants, la pria de lui dire d'où cela lui venait. Elle lui conta toute son aventure. Le fils du roi en devint amoureux, et considérant qu'un tel don valait mieux que tout ce qu'on pouvait donner en mariage à une autre, l'emmena au palais du roi son père, où il l'épousa. Pour sa sœur, elle se fit tant haïr, que sa propre mère la chassa de chez elle ; et la malheureuse, après avoir bien couru sans trouver personne qui voulût la recevoir, alla mourir au coin d'un bois.

MORALITÉ

Les diamants et les pistoles,*
Peuvent beaucoup sur les esprits ;
Cependant les douces paroles
Ont encor plus de force, et sont d'un plus grand prix.

2. Franchement.
3. Mal polie.
4. Tout de suite.

Charles Perrault (1628-1703), grand bourgeois, longtemps homme de confiance du ministre Colbert pour les Lettres, et membre influent de l'Académie française, a écrit des ouvrages d'inspiration religieuse, burlesque, salonnière, polémique et politique. Courtisan zélé de Louis XIV, il attribue dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes* (cinq volumes, 1683-1697) la supériorité aux modernes sur les anciens, contre l'opinion de Boileau, Racine et La Fontaine. Il a contribué à créer le mythe du Roi Soleil, que Voltaire imposa dans *Le Siècle de Louis XIV* (1751).

AUTRE MORALITÉ

L'honnêteté coûte des soins,
Et veut un peu de complaisance,
Mais tôt ou tard elle a sa récompense,
Et souvent dans le temps qu'on y pense le moins.

CHARLES PERRAULT, *Contes.*

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

1 *Analysez la disposition des* Fées *en tenant compte des moralités en vers.*

2 *La situation initiale peut se résumer ainsi : une mère traite injustement ses deux filles, punissant la belle et bonne, favorisant la laide et méchante. En quoi consiste la suite du récit ?*

STRUCTURES

Ce conte a une structure d'ensemble fort rare, puisqu'il compare deux personnages. Dans la tradition populaire, il sert souvent d'introduction à *Cendrillon*, ce qui atténue le parallélisme.

3 *La présentation des personnages. Projetons dans l'espace les quatre premières phrases :*

Il était une fois une veuve, qui avait deux filles ;

L'aînée lui ressemblait si fort et d'humeur et de visage, que qui la voyait voyait la mère. Elles étaient toutes deux si désagréables et si orgueilleuses, qu'on ne pouvait vivre avec elles.	*La cadette, qui était le vrai portrait de son père pour la douceur et pour l'honnêteté, était avec cela une des plus belles filles qu'on eût su voir.*

Comme on aime naturellement son semblable, cette mère

était folle de sa fille aînée,	*et en même temps avait une aversion effroyable pour la cadette.*

a) *Comment Perrault a-t-il varié la présentation ?*

b) *Comment cette présentation communique-t-elle un effet d'ironie (différences d'intensité, sous-entendus, fausse logique) ?*

c) *La texture du langage écrit permet d'obtenir des associations secondaires. Commentez l'emploi de* deux, ressemblait/semblable, naturellement/en même temps.

d) *La projection spatiale des phrases ne permet pas de mettre en parallèle la description physique des trois femmes. Expliquez-en l'arrangement.*

4 *Perrault s'est efforcé de varier les moments de l'envoi, de la rencontre et du retour pour les deux sœurs. Montrez comment.*

5 *L'écrivain se heurtait à une difficulté inverse dans la deuxième partie du conte : que dire de la méchante ? Montrez comment il l'a résolue par l'écriture. (Relevez et commentez les reprises de mots.)*

6 *Commentez la phrase :* alla mourir au coin d'un bois.

7 *Par qui sont tenus les rôles : agresseur, donateur, aide magique, mandateur, héros, faux héros et personne recherchée ?*

Dans les contes merveilleux les plus caractéristiques, le don reçu de l'aide magique permet au héros de triompher de son adversaire dans un combat (qui peut être verbal ou seulement la démonstration de sa supériorité) et d'obtenir la personne recherchée (l'homme recherche la femme, et la femme l'homme...).

8 *Montrez que* Les Fées *contient cette séquence.*

SENS ET EFFETS

9 *Relevez les emplois de l'adjectif* pauvre *et commentez.*

10 *« C'est sa sœur qui en est cause, elle me le paiera. » Cette réplique vous paraît-elle :*
a) *conforme au caractère de la mère?*
b) *odieuse ou comique?*
c) *nécessaire pour la suite du récit?*

11 *« Le fils du roi en devint amoureux ». Le fils du roi tombe nécessairement amoureux de la jeune fille éplorée, c'est un cliché. Mais Perrault ne laisse-t-il pas entendre autre chose?*

12 *Dégagez les tournures qui donnent à la rencontre avec le prince une distance ironique. Comment les moralités se rattachent-elles au conte?*

13 *L'ironie, sensible vers la fin du conte et dans les moralités, s'accorde-t-elle à la tonalité générale du conte tel que Perrault l'a écrit?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Recherche.

Maurice Ravel a composé une suite pour orchestre sur le thème de* Ma Mère L'Oye. *Écoutez-en une interprétation, renseignez-vous sur cette composition et évaluez la transposition musicale.

Étude de textes.

Comparez* Les Fées *et le conte écrit sur le même sujet par Mlle Lhéritier,* Les Enchantements de l'éloquence *(reproduit dans l'édition des* Contes de Perrault *des Classiques Garnier).

Essai.

Étudiez dans les* Contes *en prose de Perrault les bienséances, le bel esprit et les allusions d'époque.

Essai.

***Étudiez la composition binaire classique des contes de Perrault d'après* Les Fées, Cendrillon, Barbe Bleue *et* La Belle au bois dormant.**

Recherche.

Comparez-les aux contes folkloriques correspondant (il n'y en a pas pour* La Belle au Bois dormant, *dont la facture d'ensemble est littéraire). Aidez-vous, si vous le pouvez, du* Conte Populaire Français, *t. I et II.

Adaptation.

Découpez* Les Fées *pour une bande dessinée en deux planches (images, dialogue, textes de liaison). En équipe de deux ou trois, réalisez la bande dessinée.

Deux versions populaires du même thème

LES DEUX FILLES, LA LAIDE ET LA JOLIE
(Haute-Loire)

Il y avait une femme qui avait deux filles, l'une jolie, l'autre laide. La jolie était fort désagréable, désobéissante, boudeuse. La laide, au contraire, était obéissante, aimable, bonne envers tout le monde. Malgré ses bonnes qualités, sa mère ne l'aimait pas, elle lui faisait faire tout 5 l'ouvrage. La jolie, au contraire, elle ne faisait rien et sa mère l'aimait beaucoup.

Un jour, la bonne fille fut chercher de l'eau, elle rencontra la Sainte Vierge, qui lui dit : « — Ne voudrais-tu pas me pouiller?* Très volontiers, répondit la petite. » En la pouillant, la Sainte Vierge lui demanda ce 10 qu'elle trouvait : « Je trouve des louis d'or, répondit la petite. — Tiens, lui dit la Sainte Vierge en lui donnant une boîte, je te recommande bien d'ouvrir cette boîte en entrant chez vous. »

La petite fut fidèle à ce conseil et, en ouvrant la boîte, elle devint jolie, jolie comme le jour, en sorte qu'elle fut plus jolie que sa sœur. 15 Celle-ci fut jalouse et dit à sa mère qu'elle aussi voulait aller chercher de l'eau. « Je veux bien, lui dit sa mère, qui était aussi jalouse de la beauté de sa plus grande fille. »

La petite fut à l'eau, elle rencontra comme sa sœur la Sainte Vierge qui lui demanda aussi si elle voulait la pouiller. « Tout de même, répond 20 la petite d'un air grogneur. » La Sainte Vierge lui demanda aussi ce qu'elle trouvait. « Je trouve des poux et des puces, répond la petite. — Tiens, lui dit la Sainte Vierge, voilà une boîte que tu ouvriras avant d'entrer dans ta maison. »

La petite le fit et, en ouvrant la boîte, elle devint laide à faire peur. 25 La mère en fut affligée et continua de maltraiter sa plus grande et de protéger la plus jeune qui était laide alors (...).

Ms Smith, *Velay et Forez,* III, pp. 48-52. Recueilli sans doute à Retournaguet, canton de Retournac.

CENDROUILLON PATROUILLON *(Nivernais)*

Un homme veuf avec fille se remarie avec veuve ayant fille aussi. Détestait sa belle-fille, malheureuse, pieds nus, sans manger, nue. Sa fille à elle très belle. Elle se serrait dans le coin du feu, cendres. Va vers sa marraine qui était une fève[1] : « Patiente encore quelques jours. » En 5 février, elle lui dit : « *Cendrouillon patrouillon*, va donc me chercher des fraises au bois, il y en a peut-être. » Elle y va, trouve dans le bois les douze mois qui se chauffaient. Janvier lui dit : « Où vas-tu, ma petite? — Je n'en sais rien — si malheureuse, ma belle-mère. » Février lui dit : « Suis-moi! » Elle l'a suivi, et il lui a donné un panier de fraises. Elle l'apporte à sa 10 belle-mère : « Voilà des fraises! — Imbécile! » Elle regarde, surprise. « Ma fille, tu en trouveras aussi bien que cette bête! » Sa fille y va, dans les bois, retrouve les douze mois, se chauffe : « Où vas-tu? — Je vas me promener. Y a Cendrouillon qu'est si dégoûtante qu'a trouvé des fraises. » Février dit : « Suis-moi! Je vais t'en donner. » Elle le suit. « N'entre pas dans mon 15 jardin, laisse-moi aller seul avec mon panier! » Il fait caca dans le panier, bouche avec des feuilles. Elle le rapporte : « En voilà, maman! » Elle trouve un caca : « Ah! ma fille, on t'a joué un tour! » Ça la rend furieuse. Elle bat Cendrouillon qui s'en va chez sa marraine.

1. Une fée.

Version recueillie par Achille Millien à Menestrean en 1889.

*Voltaire a écrit des contes en vers et en prose : nous ne lisons plus que ces derniers. La tradition populaire est connue de lui mais ne l'inspire pas; il la rejette comme superstitieuse et obscurantiste. L'étrangeté remplace le merveilleux. Déjà les contes orientaux, traduits ou adaptés au début du XVIII*e *siècle, prenaient d'eux-mêmes une portée critique par l'écart des mœurs et des opinions; les relations de voyage, réelles ou fictives comme celles de Gulliver, avec leurs effets de dépaysement, mettaient en question le bien-fondé de nos coutumes et de nos croyances tout en flattant l'imagination.*

Voltaire se fait conteur pour instruire et amuser le public des salons. Dans ses vers, l'artifice de l'affabulation et du style montrent à nu et trahissent l'intention didactique. Dans **Zadig** (1747) *au contraire,* **Candide** (1759), **L'Ingénu** (1767) *et dans la plupart de ses contes en prose, l'auteur feint le ton de la conversation et sa manière de conter commente incessamment les événements et les propos qu'il prête à ses personnages : l'intention philosophique s'inscrit dans la trame du récit.*

Voltaire

LE SONGE CREUX

Je veux conter comment la nuit dernière,
D'un vin d'Arbois largement abreuvé,
Par passe-temps dans mon lit j'ai rêvé
Que j'étais mort, et ne me trompais guère.
5 Je vis d'abord notre portier Cerbère[1],
De trois gosiers aboyant à la fois ;
Il me fallut traverser trois rivières ;
On me montra les trois sœurs filandières[2],
Qui font le sort des peuples et des rois.
10 Je fus conduit vers trois juges sournois,
Qu'accompagnaient trois gaupes[3] effroyables,
Filles d'enfer et geôlières des diables ;
Car, Dieu merci, tout se faisait par trois.
Ces lieux d'horreur effarouchaient ma vue,
15 Je frémissais à la sombre étendue
Du vaste abîme où des esprits pervers*
Semblaient avoir englouti l'univers.
Je réclamais la clémence infinie
Des puissants dieux, auteurs de tous les biens.
20 Je l'accusais, lorsqu'un heureux génie
Me conduisit aux champs élysiens*,
Au doux séjour de la paix éternelle,
Et des plaisirs, qui, dit-on, sont nés d'elle.
On me montra, sous des ombrages frais,
25 Mille héros connus par les bienfaits
Qu'ils ont versés sur la race mortelle,
Et qui pourtant n'existèrent jamais ;

1. Chien à trois têtes, gardien des Enfers dans la mythologie classique.

2. Les trois Parques, qui filent le destin des hommes.

3. Femmes désagréables et sales, qui sont ici les Furies ou Erinnyes, déesses infernales vengeresses (Mégère était l'une des Erinnyes).



Jérôme Bosch (1450-1516). *L'enfer.* (Détail du Triptyque, *Le Jardin des Délices.*) L'univers fantastique de Bosch n'est pas le produit d'une imagination délirante. Il obéit à une symbolique stricte, chaque être ou chaque objet reflétant dans les codes biblique ou alchimique, une intention précise. ▶

Le grand Bacchus, digne en tout de son père ;
Bellérophon, vainqueur de la Chimère ;
30 Cent demi-dieux des Grecs et des Romains.
En tous les temps tout pays eut ses saints.
Or, mes amis, il faut que je déclare
Que si j'étais rebuté du Tartare[4],
Cet Élysée[5] et sa froide beauté
35 M'avaient aussi promptement dégoûté.
Impatient de fuir cette cohue,
Pour m'esquiver je cherchais une issue,
Quand j'aperçus un fantôme effrayant,
Plein de fumée, et tout enflé de vent,
40 Et qui semblait me fermer le passage.
« Que me veux-tu ? dis-je à ce personnage.
— Rien, me dit-il, car je suis le Néant.
Tout ce pays est de mon apanage*. »
De ce discours je fus un peu troublé.
45 « Toi le Néant ! jamais il n'a parlé...
— Si fait, je parle ; on m'invoque, et j'inspire
Tous les savants qui sur mon vaste empire
Ont publié tant d'énormes fatras...
— Eh bien, mon roi, je me jette en tes bras.
50 Puisqu'en ton sein tout l'univers se plonge,
Tiens, prends mes vers, ma personne, et mon songe :
Je porte envie au mortel fortuné
Qui t'appartient au moment qu'il est né. »

VOLTAIRE,
Romans et Contes.

4. Lieu des Enfers destiné aux méchants.

5. Champs-Élysées, lieu des Enfers destiné aux bons. Voltaire écrit le mot au singulier, parce que la prosodie classique proscrivait ailleurs qu'en fin de vers la terminaison : voyelle + *es*.

ÉTUDE DU TEXTE

Le thème de la visite aux Enfers est un lieu commun de la littérature antique. L'ordre de la visite, Tartare puis Champs-Élysées, remonte à Virgile, *Énéide*, chant VI ; Fénelon s'y était conformé au livre XIV des *Aventures de Télémaque*. Les premiers mots, *Je veux conter*, rappellent parodiquement le début de l'*Énéide* : « Je chante les armes et le héros » *(Arma virumque cano)*.

DISPOSITION

Le poème comprend : une introduction puis un récit : entrée aux Enfers, visite du Tartare, visite des Champs-Élysées, rencontre du Néant et fin du songe.

La dernière réplique du « songe-creux » conclut à la fois sa visite aux Enfers et le récit du songe. Qui parle alors ? Le narrateur ? Le rêveur ? Sans doute ni l'un ni l'autre. Les deux niveaux du poème, *épique* (point de vue du narrateur à la première personne) et *narratif*, ne peuvent se rejoindre.

1 *Analysez les vers 50 à 53 et montrez qu'ils ne sont pas compatibles avec la disposition générale du poème.*

STRUCTURES

2 *Quelle est la différence entre un « songe creux » (titre du poème) et un songe-creux (avec trait d'union) ? Montrez que les deux locutions s'appliquent également au texte.*

3 *Comment se rejoignent dans le poème la réalité (l'ivresse) et le rêve (la vision infernale) ? (Examinez en particulier les vers 2, 4, 17, 26, 28 et 39.)*

4 *L'intention philosophique des vers 27 et 31 s'accorde-t-elle avec la mise en scène du songe ?*

5 *Le narrateur se montre lui-même vivant une aventure fictive dont il fait ressortir l'inanité. L'ironie philosophique contredit-elle la fiction poétique ? (Considérez les commentaires du conteur, l'inconsistance des rencontres faites aux Enfers avant celle du Néant, l'allégorie du Néant : celle-ci est-elle suffisamment imaginée pour effrayer ?)*

L'examen interne du *Songe creux* fait apparaître une faille entre l'idée directrice et la mise en œuvre. L'idée est si logique qu'on peut l'exprimer sous forme de syllogisme (démonstration rigoureuse) : l'ivre-mort est un songe-creux ; or il visite le pays des morts et y reste ; donc ce pays des morts est un songe creux. Mais la visite aux Enfers, qui constitue presque tout le poème, semble terne, pâle, irréelle : rien ne se passe. Si le conte paraît échouer pour l'essentiel, c'est que nous en avons fait une lecture « fermée », le jugeant selon le critère de sa propre cohérence : mais c'est un conte parodique, c'est-à-dire qu'il fonctionne allusivement, par référence à un thème « connu », dont il inverse les valeurs. On ne peut le lire correctement que si on connaît au préalable les formulations positives du thème (voir *Recherches et Essais*, question 1).

SENS ET EFFETS

6 *Quel ton crée l'emploi des mots :* notre *(v. 5),* gosier *(v. 6),* sournois *(v. 10),* gaupes *(v. 11),* geôlières *(v. 12) ?*

7 *Analysez l'effet comique des vers 32 à 37.*

8 *L'agencement des rimes est libre.*
a) *Montrez comment le schéma des rimes et des assonances des vers 22 à 29 contribue à renforcer l'effet de rupture du vers 31.*
b) *Cet effet vous semble-t-il heureux ?*

9 *Que pensez-vous des rimes 2 et 3, 34 et 35 ?*

10 *Expliquez le paradoxe des vers 16-17 (« où des esprits... l'univers »).*

11 *Pourquoi le songe-creux rencontre-t-il Bacchus et Bellérophon ? (Cherchez leur nom et celui de Chimère dans une encyclopédie.)*

12 *Deux vers visent le christianisme : relevez-les et expliquez-les.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

*Lisez l'invocation des morts dans l'*Odyssée *d'Homère (Chant XI) et la descente aux Enfers dans l'*Enéide *de Virgile (Chant VI).*

a) Montrez la structure parodique du Songe creux.

b) Lisez également le Livre XIV des Aventures de Télémaque. *Montrez comment Fénelon a réussi à transformer les données antiques pour exprimer le mysticisme chrétien du « pur amour ». (Utilisez l'édition Garnier-Flammarion et lisez l'introduction de Jeanne-Lydie Goré, en particulier les pages 41-44.)*

c) Montrez comment Voltaire s'oppose à l'interprétation mystique et métaphysique du thème.

Essai.

Essayez de donner vie à l'allégorie du Néant sans trahir l'intention philosophique de Voltaire.

Création collective.

Écrivez en groupe une descente aux enfers satirique (vous y rencontrerez vos camarades et professeurs, ou bien les hommes de divers partis politiques, etc.).

Essai.

*Étudiez le fonctionnement de la parodie dans un numéro de journal récent (*Le Canard enchaîné, Harakiri, *etc.). (Distinguez* parodie, satire *et* à-la-manière-de.*)*

On lit dans le **Journal des dames** *de* 1774, *où ce conte de Voltaire, écrit vers* 1746-1747, *parut pour la première fois, l'avertissement suivant : il « fut fait dans la société d'une princesse qui réunissait chez elle les talents qu'elle protégeait. Toute faute, dans cette société, devait être réparée par un conte fait sur-le-champ : c'était une espèce de pensum ».*

Voltaire

LE CROCHETEUR BORGNE

Nos deux yeux ne rendent pas notre condition meilleure ; l'un nous sert à voir les biens, et l'autre les maux de la vie. Bien des gens ont la mauvaise habitude de fermer le premier, et bien peu ferment le second ; voilà pourquoi il y a tant de gens qui aimeraient mieux 5 être aveugles que de voir tout ce qu'ils voient. Heureux les borgnes qui ne sont privés que de ce mauvais œil qui gâte tout ce qu'on regarde ! Mesrour en est un exemple.

Il aurait fallu être aveugle pour ne pas voir que Mesrour était borgne. Il l'était de naissance, mais c'était un borgne si content de 10 son état qu'il ne s'était jamais avisé de désirer un autre œil. Ce n'étaient point les dons de la fortune qui le consolaient des torts de la nature, car il était simple crocheteur[1], et n'avait d'autre trésor que ses épaules ; mais il était heureux, et il montrait qu'un œil de plus et de la peine de moins contribuent bien peu au bonheur. 15 L'argent et l'appétit lui venaient toujours en proportion de l'exercice qu'il faisait ; il travaillait le matin, mangeait et buvait le soir, dormait la nuit, et regardait tous ses jours comme autant de vies séparées, en sorte que le soin de l'avenir ne le troublait jamais dans la jouissance du présent. Il était (comme vous le voyez) tout à la fois borgne, 20 crocheteur, et philosophe.

Il vit par hasard passer dans un char brillant une grande princesse qui avait un œil de plus que lui, ce qui ne l'empêcha pas de la trouver fort belle, et, comme les borgnes ne diffèrent des autres hommes qu'en ce qu'ils ont un œil de moins, il en devint éperdument amou- 25 reux. On dira peut-être que, quand on est crocheteur et borgne, il ne faut point être amoureux, surtout d'une grande princesse, et, qui plus est, d'une princesse qui a deux yeux. Je conviens qu'on a bien à craindre de ne pas plaire ; cependant, comme il n'y a point d'amour sans espérance, et que notre crocheteur aimait, il espéra.

30 Comme il avait plus de jambes que d'yeux, et qu'elles étaient bonnes, il suivit l'espace de quatre lieues le char de sa déesse, que six grands chevaux blancs traînaient avec une grande rapidité. La mode dans ce temps-là, parmi les dames, était de voyager sans

1. Porteur.



Miniature indienne du XVIIIe siècle.

« Une femme vertueuse, qui a de l'affection pour son mari, doit agir selon ses désirs, comme s'il était un être divin. »

(Le Kamasoutra) ▶

laquais et sans cocher, et de se mener elles-mêmes. Les maris voulaient qu'elles fussent toujours toutes seules afin d'être plus sûrs de leur vertu, ce qui est directement opposé au sentiment des moralistes, qui disent qu'il n'y a point de vertu dans la solitude.

Mesrour courait toujours à côté des roues du char, tournant son bon œil du côté de la dame, qui était étonnée de voir un borgne de cette agilité. Pendant qu'il prouvait ainsi qu'on est infatigable pour ce qu'on aime, une bête fauve, poursuivie par des chasseurs, traversa le grand chemin et effraya les chevaux, qui, ayant pris le mors aux dents, entraînaient la belle dans un précipice. Son nouvel amant[2], plus effrayé encore qu'elle, quoiqu'elle le fût beaucoup, coupa les traits* avec une adresse merveilleuse. Les six chevaux blancs firent seuls le saut périlleux, et la dame, qui n'était pas moins blanche qu'eux, en fut quitte pour la peur. « Qui que vous soyez, lui dit-elle, je n'oublierai jamais que je vous dois la vie ; demandez-moi tout ce que vous voudrez ; tout ce que j'ai est à vous. — Ah ! je puis avec bien plus de raison, répondit Mesrour, vous en offrir autant ; mais, en vous l'offrant, je vous en offrirai toujours moins : car je n'ai qu'un œil, et vous en avez deux ; mais un œil qui vous regarde vaut mieux que deux yeux qui ne voient point les vôtres. » La dame sourit, car les galanteries d'un borgne sont toujours des galanteries ; et les galanteries font toujours sourire. « Je voudrais bien pouvoir vous donner un autre œil, lui dit-elle, mais votre mère pouvait seule vous faire ce présent-là ; suivez-moi toujours. » A ces mots elle descend de son char et continue sa route à pied ; son petit chien descendit aussi, et marchait à pied à côté d'elle, aboyant après l'étrange figure de son écuyer. J'ai tort de lui donner le titre d'écuyer, car il eut beau offrir son bras, la dame ne voulut jamais l'accepter, sous prétexte qu'il était trop sale ; et vous allez voir qu'elle fut la dupe de sa propreté[3]. Elle avait de fort petits pieds, et des souliers encore plus petits que ses pieds, en sorte qu'elle n'était ni faite ni chaussée de manière à soutenir une longue marche. De jolis pieds consolent d'avoir de mauvaises jambes, lorsqu'on passe sa vie sur sa chaise longue au milieu d'une foule de petits-maîtres[4] ; mais à quoi servent des souliers brodés en paillettes* dans un chemin pierreux, où ils ne peuvent être vus que par un crocheteur, et encore par un crocheteur qui n'a qu'un œil ?

Mélinade (c'est le nom de la dame, que j'ai eu mes raisons pour ne pas dire jusqu'ici, parce qu'il n'était pas encore fait) avançait comme elle pouvait, maudissant son cordonnier, déchirant ses souliers, écorchant ses pieds, et se donnant des entorses à chaque pas. Il y avait environ une heure et demie qu'elle marchait du train des grandes dames, c'est-à-dire qu'elle avait déjà fait près d'un quart de lieue, lorsqu'elle tomba de fatigue sur la place.

Le Mesrour, dont elle avait refusé les secours pendant qu'elle était debout, balançait à les lui offrir, dans la crainte de la salir en la

2. Ici : amoureux.

3. Propreté et raffinement.

4. Jeunes élégants, minets.

touchant : car il savait bien qu'il n'était pas propre, la dame le lui avait assez clairement fait entendre, et la comparaison qu'il avait faite en chemin entre lui et sa maîtresse le lui avait fait voir encore plus clairement. Elle avait une robe d'une légère étoffe d'argent, semée de guirlandes de fleurs, qui laissait briller la beauté de sa taille ; et lui avait un sarrau* brun, taché en mille endroits, troué, et rapiécé en sorte que les pièces étaient à côté des trous, et point dessus, où elles auraient pourtant été plus à leur place ; il avait comparé ses mains nerveuses et couvertes de durillons avec deux petites mains plus blanches et plus délicates que les lis ; enfin il avait vu les beaux cheveux blonds de Mélinade, qui paraissaient à travers un léger voile de gaze, relevés les uns en tresse et les autres en boucles, et il n'avait à mettre à côté de cela que des crins noirs, hérissés, crépus, et n'ayant pour tout ornement qu'un turban déchiré.

Cependant Mélinade essaye de se relever, mais elle retombe bientôt, et si malheureusement que ce qu'elle laissa voir à Mesrour lui ôta le peu de raison que la vue du visage de la princesse avait pu lui laisser. Il oublia qu'il était crocheteur, qu'il était borgne, et il ne songea plus à la distance que la fortune avait mise entre Mélinade et lui ; à peine se souvint-il qu'il était amant, car il manqua à la délicatesse qu'on dit inséparable d'un véritable amour, et qui en fait quelquefois le charme, et, plus souvent, l'ennui ; il se servit des droits que son état de crocheteur lui donnait à la brutalité, il fut brutal et heureux. La princesse alors était sans doute évanouie, ou bien elle gémissait sur son sort ; mais, comme elle était juste, elle bénissait sûrement le destin de ce que toute infortune porte avec elle sa consolation.

La nuit avait étendu ses voiles sur l'horizon, et elle cachait de son ombre le véritable bonheur de Mesrour, et les prétendus malheurs de Mélinade ; Mesrour goûtait les plaisirs des parfaits amants[5], et il les goûtait en crocheteur, c'est-à-dire (à la honte de l'humanité) de la manière la plus parfaite ; les faiblesses de Mélinade lui reprenaient à chaque instant, et à chaque instant son amant reprenait des forces. « Puissant Mahomet, dit-il une fois en homme transporté, mais en mauvais catholique, il ne manque à ma félicité que d'être sentie par celle qui la cause ; pendant que je suis dans ton paradis, divin prophète, accorde-moi encore une faveur, c'est d'être aux yeux de Mélinade ce qu'elle serait à mon œil s'il faisait jour » ; il finit de prier, et continua de jouir. L'aurore, toujours trop diligente pour les amants, surprit Mesrour et Mélinade dans l'attitude où elle aurait pu être surprise elle-même un moment auparavant avec Tithon. Mais quel fut l'étonnement de Mélinade quand, ouvrant les yeux aux premiers rayons du jour, elle se vit dans un lieu enchanté, avec un jeune homme d'une taille noble, dont le visage ressemblait

Le Conte oriental renouvelle le goût pour le merveilleux au début du XVIIIe siècle. L'adaptation par Antoine Galland des *Mille et une Nuits* (1704-1718) exerce une influence profonde et durable, que renforce un autre recueil, traduit par l'orientaliste Pétis de la Croix mais récrit avec verve par Lesage, *Les Mille et un Jours* (1710-1712). Parmi les grands, Montesquieu, Voltaire, Crébillon fils et Diderot écrivent dans le genre pseudo-oriental des ouvrages galants et souvent philosophiques. William Beckford écrit en français *Vathek*.

5. Amoureux idéal, discret et raffiné.

à l'astre dont la terre attendait le retour ! Il avait des joues de rose, des lèvres de corail ; ses grands yeux tendres et vifs tout à la fois exprimaient et inspiraient la volupté ; son carquois d'or, orné de pierreries, était suspendu à ses épaules, et le plaisir faisait seul sonner ses flèches ; sa longue chevelure, retenue par une attache de diamants, flottait librement sur ses reins, et une étoffe transparente, brodée de perles, lui servait d'habillement, et ne cachait rien de la beauté de son corps. « Où suis-je, et qui êtes-vous ? s'écria Mélinade dans l'excès de sa surprise. — Vous êtes, répondit-il, avec le misérable qui a eu le bonheur de vous sauver la vie, et qui s'est si bien payé de ses peines. » Mélinade, aussi aise qu'étonnée, regretta que la métamorphose de Mesrour n'eût pas commencé plus tôt. Elle s'approche d'un palais brillant qui frappait sa vue, et lit cette inscription sur la porte : « Éloignez-vous, profanes ; ces portes ne s'ouvriront que pour le maître de l'anneau. [6] »

Mesrour s'approche à son tour pour lire la même inscription ; mais il vit d'autres caractères, et lut ces mots : « Frappe sans crainte. » Il frappa, et aussitôt les portes s'ouvrirent d'elles-mêmes avec un grand bruit. Les deux amants entrèrent, au son de mille voix et de mille instruments, dans un vestibule de marbre de Paros ; de là ils passèrent dans une salle superbe, où un festin délicieux les attendait depuis douze cent cinquante ans, sans qu'aucun des plats fût encore refroidi : ils se mirent à table et furent servis chacun par mille esclaves de la plus grande beauté ; le repas fut entremêlé de concerts et de danses ; et, quand il fut fini, tous les génies vinrent dans le plus grand ordre, partagés en différentes troupes, avec des habits aussi magnifiques que singuliers, prêter serment de fidélité au maître de l'anneau, et baiser le doigt sacré auquel il le portait.

Cependant il y avait à Bagdad un musulman fort dévot qui, ne pouvant aller se laver dans la mosquée, faisait venir l'eau de la mosquée chez lui, moyennant une légère rétribution qu'il payait au prêtre. Il venait de faire la cinquième ablution, pour se disposer à la cinquième prière, et sa servante, jeune étourdie très peu dévote, se débarrassa de l'eau sacrée en la jetant par la fenêtre. Elle tomba sur un malheureux endormi profondément au coin d'une borne qui lui servait de chevet. Il fut inondé, et s'éveilla. C'était le pauvre Mesrour, qui, revenant de son séjour enchanté, avait perdu dans son voyage l'anneau de Salomon[6]. Il avait quitté ses superbes vêtements, et repris son sarrau ; son beau carquois d'or était changé en crochets de bois, et il avait, pour comble de malheur, laissé un de ses yeux en chemin. Il se ressouvint alors qu'il avait bu la veille une grande quantité d'eau-de-vie qui avait assoupi ses sens et échauffé son imagination. Il avait jusque-là aimé cette liqueur par goût, il commença à l'aimer par reconnaissance[7], et il retourna avec gaieté à son travail, bien résolu d'en employer le salaire à acheter les moyens de retrouver sa chère Mélinade. Un autre se serait désolé

6. Anneau magique qui donnait la toute-puissance sur les démons et les génies.

7. Le vocabulaire conventionnel de la préciosité est ici appliqué à l'amour de la bouteille (après l'amour-goût et l'amour-passion, l'amant récompensé s'élevait à l'amour-reconnaissance).



François Boucher, **La Leçon de musique**
Musée Cognacq-Jay, Paris (Ph. Giraudon)

François Boucher (1703-1760) incarne parfaitement le style qui s'imposa sous le règne de Louis XV et que l'on dénomme "rococo". Dans la manière de ce peintre léger et mondain on relève les influences de Lemoyne, de Rubens et des Vénitiens. Après avoir remporté des succès flatteurs en tant que graveur, Boucher, à partir de 1734, travaille pour la Cour. Il exécute une infinité de décorations d'inspiration pastorale, non sans sacrifier à l'érotisme raffiné qui caractérise l'époque. On tient généralement pour ses chefs-d'œuvre le *Lever* et le *Coucher du soleil* commandés par Madame de Pompadour.

Après 1753 la gloire de Boucher décline, le goût de la Cour se transformant. D'avoir trop bien su plier son talent aux modes esthétiques de son temps a valu à Boucher sa notoriété exceptionnelle mais aussi ses faiblesses.

"Les défauts de Boucher sont ceux que l'on reproche communément aux peintres trop choyés par la société : dessin pauvre, coloris terne et conventionnel, surproduction, emploi excessif d'auxiliaires, médiocre signification. Il ne portait effectivement aucun intérêt au "réalisme social", mais en temps que peintre décorateur, il sut triompher à un moment particulièrement difficile, en se servant d'une gamme assourdie de tons chairs nacrés, bleu azur, vert marin et rose corail... parfaitement adaptée aux couleurs pâles et aux moulures dorées des intérieurs rococo typiques. Portraitiste et paysagiste très habile, il ébauchait avec une égale facilité une grande tapisserie, un cartouche rococo ou une illustration réaliste, et son œuvre va du vaste décor d'Opéra à la menue figurine de porcelaine."

Francis Watson, *Les peintres célèbres II*, Ed. d'art L. Mazenod.

RECHERCHES ET ESSAIS

SUR LE TABLEAU

1 - Etudiez le cadre où est située cette scène :

a) peut-on parler d'un cadre naturel?

b) les statues choisies ont-elles une signification symbolique?

c) relevez-vous des invraisemblances dans la disposition des éléments constituant ce cadre?

2 - L'art de la composition :

a) comment sont mis en valeur les personnages?

b) étudiez la façon dont les trois composantes essentielles (personnages, nature, statues), sont réparties sur la surface de la toile.

3 - Le choix des couleurs :

a) quelle harmonie l'artiste a-t-il recherchée entre les vêtements des personnages et les teintes de la nature?

b) de quel angle provient la lumière qui éclaire les personnages?

4 - Pourquoi peut-on dire qu'il s'agit d'une œuvre essentiellement décorative? Quelles techniques de la tapisserie y reconnaît-on?

5 - Le titre La leçon de musique **apporte-t-il quelque chose d'important au tableau?**

SUR LE STYLE LOUIS XV

Avec les années 1720 s'est introduit un style très caractéristique qui a affecté le mobilier, l'architecture et la peinture. Le goût de la "rocaille" se traduit par une ornementation compliquée, sophistiquée qui cède volontiers à l'exotisme. Le rococo en sera l'amplification, surtout dans sa version germanique, volontiers exubérante.

1 - *Recherche :* **Le mobilier Louis XV. Comment le reconnaît-on? Quelle est son originalité?**

2 - *Etude :* **L'importance des "arts décoratifs" dans un contexte de civilisation.**

3 - *Etude :* **L'art du portrait sous Louis XV : l'œuvre de Maurice Quentin de la Tour.**

4 - *Etude :* **Diderot critique d'art.**

d'être un vilain borgne, après avoir eu deux beaux yeux ; d'éprouver les refus des balayeuses du palais, après avoir joui des faveurs d'une princesse plus belle que les maîtresses du calife, et d'être au service de tous les bourgeois de Bagdad, après avoir régné sur tous les
175 génies ; mais Mesrour n'avait point l'œil qui voit le mauvais côté des choses.

Voltaire, *Romans et Contes.*

Voltaire (1694-1778), philosophe, vulgarisateur scientifique, polémiste anticlérical, écrivain engagé dans des causes célèbres en faveur de la



tolérance (affaire Calas 1762-1765, affaire Sirven 1762-1771), dramaturge et poète épique, a laissé plus de cent volumes de correspondance.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

La disposition proprement dite est simple :
- **présentation du héros, borgne, porteur et philosophe**
- **l'histoire : rencontre, poursuite, sauvetage; marche, chute et étreinte**
- **nuit au paradis, transformation physique puis sociale de Mesrour à l'aube**
- **réveil soudain du borgne qui sait comment retrouver son bonheur.**

Les références hors-texte sont assez nombreuses : aux conventions mondaines, à la littérature romanesque, à l'Antiquité galante, au Christianisme et aux contes orientaux. Ces deux dernières allusions se laissent moins aisément deviner.
On lit dans l'*Évangile* selon Matthieu, dans le sermon sur la montagne :

« Heureux les pauvres en esprit, car le royaume des cieux est à eux. Heureux ceux qui sont dans l'affliction, car ils seront consolés (...). Mais moi je vous dis que quiconque regarde une femme pour la convoiter, il a déjà commis l'adultère avec elle dans son cœur. Que si ton œil droit
5 te fait tomber dans le péché, arrache-le et jette-le loin de toi ; car il vaut mieux pour toi qu'un de tes membres périsse, que si tout ton corps était jeté dans la géhenne (...). Vous avez entendu qu'il a été dit : œil pour œil et dent pour dent. Mais moi je vous dis de ne pas résister à celui qui vous fait du mal (...) et si quelqu'un te veut contraindre d'aller une lieue
10 avec lui, vas-en deux (...). L'œil est la lumière du corps ; si donc ton œil est sain, tout ton corps sera éclairé ; mais si ton œil est mauvais, tout ton corps sera ténébreux. »

1 *Relevez les différents points du conte qui semblent se rapprocher du texte de Matthieu. Montrez comment fonctionne la parodie.*

Dans les *Mille et une Nuits,* il est question d'un porteur qui « ne manquait pas d'esprit ». Il tombe amoureux de mystérieuses dames dont il partage la collation, mais se montre réservé et discret. Surviennent *trois calenders,* « tous trois borgnes de l'œil droit », puis, par la plus étrange coïncidence, le calife Haroun-al-Raschid, incognito, « accompagné de Giafar, son grand vizir, et de Mesrour, chef des eunuques de son palais ». Un des calenders s'est appliqué à l'œil gauche un baume magique qui découvre l'invisible ; mais l'ayant aussi appliqué à son œil droit, il en a perdu la vue.

2 *Ces renseignements expliquent d'où Voltaire a tiré l'idée de son personnage et son nom. Mais le conte se comprend aussi bien si on ignore cette source. Remarquez-vous cependant un fait assez curieux et qui semble bien parodique ?*

STRUCTURES

3 *Dégagez le système d'oppositions qui constitue les personnages . borgne/deux yeux, crocheteur/princesse, etc.*

4 *Montrez comment le commentateur a pour rôle de renverser le sens apparent des oppositions.*

5 *Montrez comment les parties du corps correspondent aux moments du conte.*

6 *Relevez dans les descriptions, les événements et les sentiments, la parodie du roman chevaleresque.*

7 *Faites ressortir dans le paragraphe qui commence à la ligne 108, la parodie de l'académisme galant et mythologique.*

8 *Quelle est l'importance du décor oriental?*

SENS ET EFFETS

Le premier paragraphe (et d'autres ensuite) fait sourire par le mélange d'absurde et de logique. Appelons A celui qui a deux yeux, B le borgne et C l'aveugle ; appelons m le bon œil et $\overline{m}$ le mauvais, M le bonheur et $\overline{M}$ le malheur. Nous avons $A = m + \overline{m}$, $B = m$, $C = \varnothing$.

9 *Montrez que dans les termes du conte le raisonnement est rigoureux et qu'il peut s'écrire dans un langage mathématique fort simple.*

10 *Analysez le fonctionnement (différent) de la phrase « Il vit par hasard... amoureux » (lignes 21-25).*

L'absurdité du premier paragraphe vient bien sûr de la distinction entre les deux yeux, et pourtant cette distinction ne choque pas trop, car elle repose sur des oppositions sémantiques de la langue. Ainsi un proverbe dit « Pleurer d'un œil et rire de l'autre », un autre encore « Voir plus droit d'un œil que de l'autre ».

11 *Trouvez d'autres locutions qui le prouvent. (Dictionnaires à utiliser : Larousse en 10 volumes, Littré, Robert.)*

12 *Quelle est la fonction narrative des phrases du cinquième paragraphe : « qui était étonnée de voir un borgne de cette agilité », « quoiqu'elle le fût beaucoup », « qui n'était pas moins blanche qu'eux » ?*

13 *Précisez les deux sens de la parenthèse : « (à la honte de l'humanité) », ligne 111.*

14 *Le nom de Mélinade semble être la contamination volontaire de deux mots : Melinda, un nom de Vénus, douce comme le miel, et Ménades, ou Bacchantes, femmes qui suivaient le cortège de Bacchus et participaient aux orgies rituelles du dieu. Commentez les lignes 71-77 et le symbolisme du nom.*

15 *Précisez le sens des mots suivants :* peine *(ligne 14),* vertu *(lignes 36-37),* blanche *(ligne 47),* toujours *(lignes 54-57).*

16 *Expliquez l'opposition entre* sort *et* destin *dans la phrase « La princesse alors... consolation » (lignes 104-107).*

17 *« C'est d'être aux yeux de Mélinade ce qu'elle serait à mon œil s'il faisait jour » (lignes 117-118). Expliquez le jeu sur l'expression figurée* aux yeux de *et montrez-en l'intérêt pour la suite du paragraphe.*

18 *Comparez les deux dialogues entre la princesse et le crocheteur.*

19 *Interprétez la phrase : « Votre mère pouvait seule vous faire ce présent-là » (lignes 56-57).*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

L'énumération des parties du corps est un procédé familier à Voltaire, qui l'emploie par exemple à la fin du premier chapitre de* Candide. *C'est aussi un procédé de la littérature orale (comptines et randonnées) et amoureuse (blasons du corps féminin). Étudiez-en un aspect.

Essai.

***L'opposition tranchée entre le bien et le mal se remarque dans de nombreux contes de Voltaire : entre les deux, le passable. Comparez l'emploi qu'il en fait dans quelques contes courts* (Le Blanc et le Noir, Cosi Sancta, Jeannot et Colin) *ou l'un des contes longs* (Candide, L'Ingénu, Zadig).**

Étude de textes.

***Voltaire a écrit un autre conte de borgne,* Memnon ou la sagesse humaine. *Comparez-le au* Crocheteur borgne.**

Essai.

Plusieurs contes de Voltaire sont des songes, des rêves ou des visions. Le procédé a même servi de cadre à des œuvres considérables (Boccace, Bunyan, Hugo, Shakespeare — voir le* Dictionnaire des Œuvres *de Laffont-Bompiani). C'est que le rêve ouvre sur la réalité imaginaire, qui est la réalité de toute forme d'art. Étudiez l'usage de ce procédé dans quelques contes ou nouvelles de votre choix.

Exposé.

Le symbolisme de l'œil unique.

Création.

Sur le thème « Nos deux oreilles ne rendent pas notre condition meilleure, l'une nous sert à entendre la vérité, et l'autre le mensonge, » imaginez de nouvelles aventures de Mesrour.

TROISIÈME PARTIE

Le mystérieux et le fantastique



Le mystérieux et le fantastique.

Au XIXe siècle, le merveilleux se change en fantastique, et ce changement est lié à la modification du rapport de communication entre écrivain et lecteur : parce que l'écrivain écrit pour un public de plus en plus lointain, il s'efface aussi lui-même de son écriture et feint l'objectivité.

Quelques formules peuvent résumer grossièrement trois étapes du conte : logique et merveilleux de la tradition orale; vraisemblance et ironie de l'époque classique (de la Renaissance à la Révolution); réalisme et fantastique depuis le romantisme jusqu'à la science-fiction. Le merveilleux était accepté par tradition et convention au sein de la vie quotidienne; ensuite, la société urbaine et cultivée rejette le merveilleux au nom de la raison, mais la culture paysanne maintient sa présence : c'est ce qui permet à l'ironiste d'en jouer, parce qu'il ne peut l'abolir; la Révolution bouleverse la culture traditionnelle, qui survivra longtemps certes, mais honteuse et décadente.

Charles Nodier raconte dans la préface de *la Fée aux miettes* les visites qu'il fit en 1808 à un conteur nonagénaire :

> « Joseph Poisson était convaincu, et sa conviction devenait la mienne, parce que Joseph Poisson était incapable de mentir. Les veillées rustiques de l'excellent vieillard acquirent de la célébrité à cent cinquante pas à la ronde. Elles devinrent des soirées (...). Il ne se trouva personne, au bout
> 5 de quelques semaines, qui n'eût à raconter quelque événement du monde merveilleux, depuis les lamentables aventures d'une noble châtelaine des environs qui se changeait naguère en loup-garou pour dévorer les enfants des bûcherons, jusqu'aux espiègleries du plus mince lutin qui eût jamais grêlé sur le persil ; mais mon impression allait déjà en dimi-
> 10 nuant, ou plutôt elle avait changé de nature. A mesure que la foi s'affaiblissait dans l'historien, elle s'évanouissait dans l'auditoire, et je crois me rappeler qu'à la longue nous n'attachâmes guère plus d'importance aux légendes et traditions fantastiques, que je n'en aurais accordé pour ma part à quelque beau conte moral de M. de Marmontel. »

L'objectivité du récit, c'est-à-dire le silence de l'écrivain, permet au contraire de faire coïncider deux lectures : littérale et réaliste, interprétative et fantastique. Tout en fin de compte s'explique naturellement, la convention l'exige; et pourtant pour l'individu, donc pour le lecteur solitaire, le non-sens apparent des faits prend une signification intentionnelle, puisqu'il concerne un homme. Le fantastique restaure ainsi la communication entre les consciences : en rejetant la tradition, le public cesse de participer à la culture collective, il consomme passivement la culture anonyme, l'écriture produite par des hommes de métier. L'écrivain, de son côté, ne travaille plus pour un public homogène, auquel on se frottait naguère dans les salons, mais pour une masse de lecteurs inconnus, qu'on atteint par l'intermédiaire des revues et des journaux.

Le fantastique est aussi lié à la résurgence et au développement de la pensée religieuse et non-rationnelle. L'opposition à la société industrielle se traduit par le rejet du rationalisme scientifique sur lequel s'appuient les nouvelles techniques. Peu de gens croient à l'efficacité de la magie ou à la réalisation concrète de l'énergie psychique, mais ils acceptent de dire l'acte individuel de volonté ou de parole, qui en tient lieu, dans des récits dont le caractère fictif convient au refus ambigu de la platitude bourgeoise. Beaucoup des meilleurs conteurs français du XIX[e] siècle sont ce qu'on appelle des hommes de droite, et ce n'est pas un hasard. L'idéologie qui se constitue alors impose des stéréotypes, des idéaux tout faits, qui subsistent aujourd'hui, quoique fortement contestés : la nation comme participation à une communauté et une histoire, l'amour comme quête de l'éternel féminin, l'individu comme héros de la liberté créatrice, la nature comme refuge, etc.

En face du rationalisme hérité du XVIII[e] siècle, la pensée analogique reparaît et elle fonde en particulier l'écriture poétique, qui lui sert d'alibi. La pensée analogique commence par constater des ressemblances quelconques entre deux séries de phénomènes, puis étend d'une série à l'autre un mode d'explication : sachant que le déplacement d'une balle ou d'un caillou s'explique par la force que leur a imprimée une main humaine, on déduit qu'un corps céleste, qui ressemble à une balle, est mû par un être invisible. Du moins pensait-on encore ainsi au XVI[e] siècle. Comme on ne peut revenir à une cosmologie préscientifique, le règne de l'analogie prend surtout valeur de symbole. Toutefois, la pensée non rationnelle s'affirme dans les domaines que la science contemporaine aborde à peine et comprend mal : après les phénomènes de magnétisme et d'électricité, longtemps inexpliqués, l'imagination s'empare de la vie elle-même, conçue comme un principe immatériel, un souffle mystérieux.

Ainsi, dans *Le Conseiller Krespel* d'Hoffmann, le fait de chanter entraîne la mort tandis que dans *Le Portrait ovale* de Poe c'est la dernière touche posée par le peintre sur la toile. Dans plusieurs contes de Théophile Gautier, un baiser rend la vie à une morte : « Si tu as le courage d'aller embrasser sur la

bouche celle qui fut moi, et dont le corps est couché dans la ville noire, je vivrai six mois encore » (« La Pipe d'opium », *Romans et contes*, Charpentier, 1868, p. 421). Villiers de l'Isle-Adam traite dans *Véra* un thème voisin : l'épouse défunte est quasi ressuscitée par le refus du comte d'Athol d'accepter sa mort.

Le conte fantastique du XIX[e] siècle met en question les frontières de la vie et de la mort, de l'âme et du corps : les progrès décisifs de la biologie au XX[e] siècle ont fermé pour un temps ce domaine. Mais la science a ouvert d'autres perspectives à l'imagination, qui s'est efforcée de la devancer. On sait que la science-fiction a constamment anticipé sur la conquête et l'exploration de l'espace : les exploits des astronautes soviétiques et américains ont-ils tari cette source? Rien n'est moins sûr.

> **« Le conte de fées se déroule dans un monde où l'enchantement va de soi et où la magie est la règle. Le surnaturel n'y est pas épouvantable, il n'y est même pas étonnant, puisqu'il constitue la substance de cet univers, sa loi, son climat. Il ne viole aucune norme : il fait partie des choses, il est l'ordre ou plutôt l'absence d'ordre des choses (...). Au contraire, dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables (...).**
> **D'où une seconde et non moins décisive opposition : alors que les contes de fées ont volontiers un dénouement heureux, les récits fantastiques se déroulent dans un climat d'épouvante et se terminent presque inévitablement par un événement sinistre qui provoque la mort, la disparition ou la damnation du héros. Puis la régularité du monde reprend ses droits. C'est pourquoi le fantastique succède à la féerie, et, pour ainsi dire, la remplace. Il ne saurait surgir qu'après le triomphe de la conception scientifique d'un ordre rationnel et nécessaire des phénomènes. »**
>
> **Roger Caillois,**
> **article « Fantastique » de *l'Encyclopaedia Universalis*,**
> **repris d'*Images, Images...*, Corti, 1966.**

CONTEURS « FANTASTIQUES » OU « MYSTÉRIEUX » DU XIX[e] SIÈCLE

Auteur	Dates, pays, œuvres
E.T.A. Hoffmann	1776-1822 (Allemagne) : *Les contes des frères Sérapion* (de 1813 à 1821), éd. Flammarion, Aubier.
Charles Nodier	1780-1844 (France) : Divers recueils, éd. Garnier.
Prosper Mérimée	1803-1870 (France) : Divers recueils, éd. Garnier, Gallimard.
Hans-Christian Andersen	1805-1875 (Danemark) : Divers recueils, éd. Le Livre de Poche.
Gérard de Nerval	1808-1855 (France) : *Sylvie* (1854), *Les Filles du Feu*, éd. Marabout, Garnier, Gallimard.
Nicolas Gogol	1809-1852 (Russie) : *Récits de Pétersbourg*, éd. Garnier-Flammarion.
Edgar Allan Poe	1809-1849 (États-Unis) : Divers recueils, éd. Garnier-Flammarion, Gallimard.
Gustave Flaubert	1821-1880 (France) : *Trois Contes* (1877), nombreuses éditions.
Lewis Carroll	1832-1898 (Angleterre) : *Alice au Pays des merveilles* (1865), *A travers le miroir* (1871).
Villiers de l'Isle-Adam	1838-1889 (France) : *Contes cruels* (1883), éd. Garnier-Flammarion.
Guy de Maupassant	1850-1893 (France) : *Le Horla* (1887), éd. Albin Michel.
Robert L. Stevenson	1850-1894 (Angleterre) : *Markheim* (1887). Trad. franç. : *Récits fabuleux*, éd. Le Club du Livre.

Prosper Mérimée (1803-1870) *écrivit d'abord un recueil de pièces de théâtre,* **Le Théâtre de Clara Gazul** (1825) *puis un roman historique,* **Chronique du règne de Charles IX** (1829). *Il est demeuré par ses nouvelles : « Mateo Falcone », « Colomba », « Carmen » et, dans le genre fantastique, « La Vénus d'Ille » et « Lokis ».*

Prosper Mérimée

L'ENLÈVEMENT DE LA REDOUTE

Un militaire de mes amis, qui est mort de la fièvre en Grèce il y a quelques années, me conta un jour la première affaire à laquelle il avait assisté. Son récit me frappa tellement, que je l'écrivis de mémoire aussitôt que j'en eus le loisir. Le voici :

5 « Je rejoignis le régiment le 4 septembre au soir. Je trouvai le colonel au bivac[1]. Il me reçut d'abord assez brusquement ; mais après avoir lu la lettre de recommandation du général B***, il changea de manières, et m'adressa quelques paroles obligeantes.

1. Bivouac, ou campement.

« Je fus présenté par lui à mon capitaine, qui revenait à l'instant 10 même d'une reconnaissance. Ce capitaine, que je n'eus guère le temps de connaître, était un grand homme brun, d'une physionomie dure et repoussante. Il avait été simple soldat, et avait gagné ses épaulettes et sa croix sur les champs de bataille. Sa voix, qui était enrouée et faible, contrastait singulièrement avec sa stature presque 15 gigantesque. On me dit qu'il devait cette voix étrange à une balle qui l'avait percé de part en part à la bataille d'Iéna.

« En apprenant que je sortais de l'école de Fontainebleau, il fit la grimace et dit : « Mon lieutenant est mort hier... » Je compris qu'il voulait dire : « C'est vous qui devez le remplacer, et vous n'en 20 êtes pas capable. » Un mot piquant* me vint sur les lèvres, mais je me contins.

« La lune se leva derrière la redoute* de Cheverino, située à deux portées de canon de notre bivac. Elle était large et rouge comme cela est ordinaire à son lever. Mais ce soir elle me parut d'une grandeur 25 extraordinaire. Pendant un instant la redoute se détacha en noir sur le disque éclatant de la lune. Elle ressemblait au cône d'un volcan au moment de l'éruption.

« Un vieux soldat, auprès duquel je me trouvais, remarqua la couleur de la lune. « Elle est bien rouge, dit-il ; c'est signe qu'il 30 en coûtera bon pour l'avoir, cette fameuse redoute ! » J'ai toujours été superstitieux, et cet augure, dans ce moment surtout, m'affecta. Je me couchai, mais je ne pus dormir. Je me levai, et je marchai quelque temps, regardant l'immense ligne de feux qui couvrait les hauteurs au-delà du village de Cheverino.

35 « Lorsque je crus que l'air frais et piquant de la nuit avait assez rafraîchi mon sang, je revins auprès du feu ; je m'enveloppai soigneusement dans mon manteau, et je fermai les yeux, espérant ne pas les ouvrir avant le jour. Mais le sommeil me tint rigueur. Insensiblement mes pensées prenaient une teinte lugubre. Je me disais 40 que je n'avais pas un ami parmi les cent mille hommes qui couvraient cette plaine. Si j'étais blessé, je serais dans un hôpital, traité sans égards par des chirurgiens ignorants. Ce que j'avais entendu dire des opérations chirurgicales me revint à la mémoire. Mon cœur battait avec violence, et machinalement je disposais comme une 45 espèce de cuirasse le mouchoir, et le portefeuille que j'avais sur la poitrine. La fatigue m'accablait, je m'assoupissais à chaque instant, et à chaque instant quelque pensée sinistre se reproduisait avec plus de force et me réveillait en sursaut.

« Cependant la fatigue l'avait emporté, et quand on battit la 50 diane* j'étais tout à fait endormi. Nous nous mîmes en bataille, on fit l'appel, puis on remit les armes en faisceaux, et tout annonçait que nous allions passer une journée tranquille.

« Vers trois heures un aide de camp* arriva, apportant un ordre. On nous fit reprendre les armes ; nos tirailleurs se répandirent dans 55 la plaine ; nous les suivîmes lentement, et au bout de vingt minutes nous vîmes tous les avant-postes des Russes se replier et rentrer dans la redoute.

« Une batterie d'artillerie vint s'établir à notre droite, une autre à notre gauche, mais toutes les deux bien en avant de nous. Elles 60 commencèrent un feu très vif sur l'ennemi, qui riposta énergiquement, et bientôt la redoute de Cheverino disparut, sous des nuages épais de fumée.

« Notre régiment était presque à couvert du feu des Russes par un pli de terrain. Leurs boulets, rares d'ailleurs pour nous (car ils 65 tiraient de préférence sur nos canonniers), passaient au-dessus de nos têtes, ou tout au plus nous envoyaient de la terre et de petites pierres.

« Aussitôt que l'ordre de marcher en avant nous eut été donné, mon capitaine me regarda avec une attention qui m'obligea à passer 70 deux ou trois fois la main sur ma jeune moustache d'un air aussi dégagé qu'il me fut possible. Au reste, je n'avais pas peur, et la seule crainte que j'éprouvasse, c'était que l'on ne s'imaginât que j'avais peur. Ces boulets inoffensifs contribuèrent encore à me maintenir dans mon calme héroïque. Mon amour-propre me disait 75 que je courais un danger réel, puisque enfin j'étais sous le feu d'une batterie. J'étais enchanté d'être si à mon aise, et je songeai au plaisir de raconter la prise de la redoute de Cheverino, dans le salon de madame de B***, rue de Provence.

« Le colonel passa devant notre compagnie ; il m'adressa la 80 parole : « Eh bien ! vous allez en voir de grises pour votre début. »

« Je souris d'un air tout à fait martial* en brossant la manche de mon habit, sur laquelle un boulet, tombé à trente pas de moi, avait envoyé un peu de poussière.

« Il paraît[2] que les Russes s'aperçurent du mauvais succès de leurs boulets, car ils les remplacèrent par des obus qui pouvaient plus facilement nous atteindre dans le creux où nous étions postés. Un assez gros éclat m'enleva mon shako* et tua un homme auprès de moi.

« Je vous fais mon compliment, » me dit le capitaine, comme je venais de ramasser mon shako, « vous en voilà quitte pour la journée. » Je connaissais cette superstition militaire qui croit que l'axiome *non bis in idem*[3] trouve son application aussi bien sur un champ de bataille que dans une cour de justice. Je remis fièrement mon shako. « C'est faire saluer les gens sans cérémonie, » dis-je aussi gaiement que je pus. Cette mauvaise plaisanterie, vu la circonstance, parut excellente. « Je vous félicite, » reprit le capitaine, « vous n'aurez rien de plus, et vous commanderez une compagnie ce soir ; car je sens bien que le four chauffe pour moi. Toutes les fois que j'ai été blessé, l'officier auprès de moi a reçu quelque balle morte, et, » ajouta-t-il d'un ton plus bas et presque honteux, « leurs noms commençaient toujours par un B*. »

« Je fis l'esprit fort ; bien des gens auraient fait comme moi ; bien des gens auraient été aussi bien que moi frappés de ces paroles prophétiques. Conscrit comme je l'étais, je sentais que je ne pouvais confier mes sentiments à personne, et que je devais toujours paraître froidement intrépide.

« Au bout d'une demi-heure, le feu des Russes diminua sensiblement ; alors nous sortîmes de notre couvert pour marcher sur la redoute.

« Notre régiment était composé de trois bataillons. Le deuxième fut chargé de tourner la redoute du côté de la gorge ; les deux autres devaient donner l'assaut. J'étais dans le troisième bataillon.

« En sortant de derrière l'espèce d'épaulement* qui nous avait protégés, nous fûmes reçus par plusieurs décharges de mousqueterie qui ne firent que peu de mal dans nos rangs. Le sifflement des balles me surprit : souvent je tournais la tête, et je m'attirai ainsi quelques plaisanteries de la part de mes camarades plus familiarisés avec ce bruit. « A tout prendre, » me dis-je, « une bataille n'est pas une chose si terrible. »

« Nous avancions au pas de course, précédés de tirailleurs : tout à coup les Russes poussèrent trois hourras, trois hourras distincts, puis demeurèrent silencieux, sans tirer. « Je n'aime pas ce silence », dit mon capitaine ; « cela ne nous présage rien de bon. » Je trouvai que nos gens étaient un peu trop bruyants, et je ne pus m'empêcher de faire intérieurement la comparaison de leurs clameurs tumultueuses avec le silence imposant de l'ennemi.

2. Il semble.

3. « Pas deux fois sur le même objet » (adage de droit : on ne sévit pas deux fois contre le même crime).



Napoléon à la bataille de la Moscova (image d'Épinal). La bataille de la Moscova eut lieu le 7 septembre 1812 entre les troupes de Koutouzov et celles de Napoléon. La victoire française ne fut pas concluante. Napoléon III, quarante-deux ans après son oncle, se battra à nouveau contre les Russes, lors de la guerre de Crimée.

« Nous parvînmes rapidement au pied de la redoute, les palissades avaient été brisées et la terre bouleversée par nos boulets. Les soldats s'élancèrent sur ces ruines nouvelles avec des cris de *Vive l'empereur !* plus forts qu'on ne l'aurait attendu de gens qui avaient déjà tant crié.

« Je levai les yeux, et jamais je n'oublierai le spectacle que je vis. La plus grande partie de la fumée s'était élevée et restait suspendue comme un dais à vingt pieds au-dessus de la redoute. Au travers d'une vapeur bleuâtre on apercevait derrière leur parapet à demi-détruit des grenadiers russes, l'arme haute, immobiles comme des statues. Je crois voir encore chaque soldat, l'œil gauche attaché sur nous, le droit caché par son fusil levé. Dans une embrasure, à quelques pieds de nous, un homme tenant une lance à feu[4] était auprès d'un canon.

« Je frissonnai, et je crus que ma dernière heure était venue. « Voilà la danse qui va commencer, s'écria mon capitaine. Bonsoir. » Ce furent les dernières paroles que je l'entendis prononcer.

« Un roulement de tambours retentit dans la redoute. Je vis se baisser tous les fusils. Je fermai les yeux, et j'entendis un fracas épouvantable, suivi de cris et de gémissements. J'ouvris les yeux,

4. Outil servant à allumer à distance la poudre.

surpris de me trouver encore au monde. La redoute était de nouveau enveloppée de fumée. J'étais entouré de blessés et de morts. Mon capitaine était étendu à mes pieds : sa tête avait été broyée par un boulet, et j'étais couvert de sa cervelle et de son sang. De toute ma compagnie il ne restait debout que six hommes et moi.

« A ce carnage succéda un moment de stupeur. Le colonel, mettant son chapeau au bout de son épée, gravit le premier le parapet en criant : *Vive l'empereur !* Il fut suivi aussitôt de tous les survivants. Je n'ai presque plus de souvenir net de ce qui suivit. Nous entrâmes dans la redoute, je ne sais comment. On se battit corps à corps au milieu d'une fumée si épaisse que l'on ne pouvait se voir. Je crois que je frappai, car mon sabre se trouva tout sanglant. Enfin j'entendis crier victoire et la fumée diminuant, j'aperçus du sang et des morts sous lesquels disparaissait la terre de la redoute. Les canons surtout étaient enterrés sous des tas de cadavres. Environ deux cents hommes debout, en uniforme français, étaient groupés sans ordre, les uns chargeant leurs fusils, les autres essuyant leurs baïonnettes. Onze prisonniers russes étaient avec eux.

« Le colonel était renversé tout sanglant sur un caisson* brisé, près de la gorge. Quelques soldats s'empressaient autour de lui : je m'approchai : « Où est le plus ancien capitaine ? » demandait-il à un sergent. — Le sergent haussa les épaules d'une manière très expressive. — « Et le plus ancien lieutenant ? — Voici monsieur qui est arrivé d'hier, » dit le sergent d'un ton tout à fait calme. — Le colonel sourit amèrement. — « Allons, monsieur, me dit-il, vous commandez en chef ; faites promptement fortifier la gorge* de la redoute avec ces chariots, car l'ennemi est en force ; mais le général C*** va vous faire soutenir. » — « Colonel, lui dis-je, vous êtes grièvement blessé ? » — « *F...*, mon cher, mais la redoute est prise. »



PROSPER MÉRIMÉE,
Romans et Nouvelles.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

1 *Analysez la disposition selon le schéma suivant - 1. - 2. - 2.1. : 2.1.1., 2.1.2., 2.1.3., 2.1.4. ; 2.2. : 2.2.1., 2.2.2. (2.2.2.1., 2.2.2., 2) ; 2.3. : 2.3.1., 2.3.2. (2.3.2.1., 2.3.2.2., 2.3.2.3.) ; 2.4. : 2.4.1., 2.4.2.*

La prise de la redoute de Cheverino eut lieu le 5 septembre 1812. Cette référence historique, comme les détails sur les lieux et les personnages, ne servent qu'à dissimuler en anecdote un récit exemplaire et quasi rituel : le baptême du feu confère au jeune officier la dignité de chef ; l'esprit de caste est justifié par le sacrifice et le destin.

L'analyse de la disposition linéaire du texte ne fait pas apparaître la double structure qui donne au conte son atmosphère mystérieuse : d'une part, la logique des rôles et des événements, d'autre part, la suite des signes et des coups du sort.

STRUCTURES

2 *Pourquoi le récit est-il raconté à la première personne ?*

3 *La mort du héros rend vraisemblable la publication du récit. N'a-t-elle pas une autre fonction ?*

4 *Le jeune officier se présente à son colonel conformément aux règles du protocole.*
a) *Pourquoi ce détail, trivial en soi, est-il retenu ?*
b) *Pourquoi est-il fait mention de la lettre de recommandation et de la réaction du colonel ?*

5 *Faites la liste des personnages et montrez que chacun d'eux tient un rôle exemplaire, correspondant à la hiérarchie des grades.*

6 *Montrez que les portraits du capitaine, du colonel et du lieutenant, dans leurs nuances mêmes, sont des stéréotypes.*

7 *Relevez et commentez le vocabulaire de la superstition.*

8 *Comment les étapes du combat forment-elles autant d'étapes de l'apprentissage du héros ?*

SENS ET EFFETS

9 *« Je m'attirai ainsi quelques plaisanteries de la part de mes camarades plus familiarisés avec ce bruit » (lignes 116-118). Qui sont ces camarades ?*

10 *La confusion du héros lors du corps à corps dans la redoute trahit son émoi. Quelle en est la fonction mythique ? (lignes 155-160)*

11 *« Onze prisonniers russes étaient avec eux » ligne 164. Commentez la précision du chiffre.*

12 *« Le colonel sourit amèrement » (lignes 170-171). Pourquoi faut-il un adverbe, et pourquoi celui-là ?*

13 *Commentez la dernière réplique.*

14 *Dégagez l'usage narratif et symbolique de la fumée et du sang (ou du rouge).*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

Montrez comment l'enlèvement de la redoute prend valeur de mythe.

Étude de textes.

Comparez le conte de Mérimée à des récits antimilitaristes (par exemple, le début de* L'Homme foudroyé *de Blaise Cendrars, et celui* du Voyage au bout de la nuit *de L.F. Céline).

Exposé.

Lisez quelques contes de Mérimée (par exemple* Mateo Falcone, La Vénus d'Ille, Carmen, Lokis*). Montrez comment la même approche anthropologique permet à l'écrivain d'y concilier le réalisme et le fantastique.

Edgar Allan Poe (1809-1849), poète, critique et conteur américain, a exercé en France une influence profonde grâce aux traductions de Charles Baudelaire et de Stéphane Mallarmé, qui décapent une écriture souvent apprêtée et pâteuse dans l'original. On reconnaît en lui l'ancêtre du roman policier. Ses contes fantastiques allient de façon rare la lucidité intellectuelle et l'abandon aux pulsions inconscientes.

Edgar Poe

LE PORTRAIT OVALE

Le château dans lequel mon domestique s'était avisé de pénétrer de force, plutôt que de me permettre, déplorablement blessé comme je l'étais, de passer une nuit en plein air, était un de ces bâtiments, mélange de grandeur et de mélancolie, qui ont si longtemps dressé
5 leurs fronts sourcilleux* au milieu des Apennins, aussi bien dans la réalité que dans l'imagination de mistress Radcliffe[1]. Selon toute apparence, il avait été temporairement et tout récemment abandonné. Nous nous installâmes dans une des chambres les plus petites et les moins somptueusement meublées. Elle était située
10 dans une tour écartée du bâtiment. Sa décoration était riche, mais antique et délabrée. Les murs étaient tendus de tapisseries et décorés de nombreux trophées héraldiques* de toute forme, ainsi que d'une quantité vraiment prodigieuse de peintures modernes, pleines de style, dans de riches cadres d'or d'un goût arabesque.
15 Je pris un profond intérêt — ce fut peut-être mon délire qui commençait qui en fut cause — je pris un profond intérêt à ces peintures qui étaient suspendues non seulement sur les faces principales des murs, mais aussi dans une foule de recoins que la bizarre architecture du château rendait inévitables ; si bien que j'ordonnai à Pedro de
20 fermer les lourds volets de la chambre — puisqu'il faisait déjà nuit — d'allumer un grand candélabre à plusieurs branches placé près de mon chevet, et d'ouvrir tout grands les rideaux de velours noir garnis de crépines* qui entouraient le lit. Je désirais que cela fût ainsi, pour que je pusse au moins, si je ne pouvais pas dormir,
25 me consoler alternativement par la contemplation de ces peintures et par la lecture d'un petit volume que j'avais trouvé sur l'oreiller et qui en contenait l'appréciation et l'analyse.

Je lus longtemps — longtemps — ; je contemplai religieusement, dévotement ; les heures s'envolèrent, rapides et glorieuses, et le
30 profond minuit arriva. La position du candélabre me déplaisait, et, étendant la main avec difficulté pour ne pas déranger mon valet assoupi, je plaçai l'objet de manière à jeter les rayons en plein sur le livre.

Mais l'action produisit un effet absolument inattendu. Les
35 rayons des nombreuses bougies (car il y en avait beaucoup) tombèrent alors sur une niche de la chambre que l'une des colonnes du lit avait jusque-là couverte d'une ombre profonde. J'aperçus dans une vive lumière une peinture qui m'avait d'abord échappé. C'était le portrait d'une jeune fille déjà mûrissante et presque
40 femme. Je jetai sur la peinture un coup d'œil rapide, et je fermai les yeux. Pourquoi, je ne le compris pas bien moi-même tout d'abord. Mais pendant que mes paupières restaient closes, j'analysai rapidement la raison qui me les faisait fermer ainsi. C'était un mouvement involontaire pour gagner du temps et pour penser, pour
45 m'assurer que ma vue ne m'avait pas trompé, pour calmer et préparer mon esprit à une contemplation plus froide et plus sûre. Au bout de quelques instants, je regardai de nouveau la peinture fixement.

Je ne pouvais pas douter, quand même je l'aurais voulu, que
50 je n'y visse alors très nettement ; car le premier éclair du flambeau sur cette toile avait dissipé la stupeur rêveuse dont mes sens étaient possédés, et m'avait rappelé tout d'un coup à la vie réelle.

Le portrait, je l'ai déjà dit, était celui d'une jeune fille. C'était une simple tête, avec des épaules, le tout dans ce style qu'on appelle,
55 en langage technique, style de vignette, beaucoup de la manière de Sully dans ses têtes de prédilection. Les bras, le sein, et même les bouts des cheveux rayonnants, se fondaient insaisissablement dans l'ombre vague mais profonde qui servait de fond à l'ensemble. Le cadre était ovale, magnifiquement doré et guilloché* dans le
60 goût moresque. Comme œuvre d'art, on ne pouvait rien trouver de plus admirable que la peinture elle-même. Mais il se peut bien que ce ne fût ni l'exécution de l'œuvre, ni l'immortelle beauté de la physionomie, qui m'impressionna si soudainement et si fortement. Encore moins devais-je croire que mon imagination, sortant d'un
65 demi-sommeil, eût pris la tête pour celle d'une personne vivante. Je vis tout d'abord que les détails du dessin, le style de vignette, et l'aspect du cadre auraient immédiatement dissipé un pareil charme, et m'auraient préservé de toute illusion même momentanée. Tout en faisant ces réflexions, et très vivement, je restai,
70 à demi étendu, à demi assis, une heure entière peut-être, les yeux rivés à ce portrait. A la longue, ayant découvert le vrai secret de son effet, je me laissai retomber sur le lit. J'avais deviné que le *charme* de la peinture était une expression vitale absolument adéquate à la vie elle-même, qui d'abord m'avait fait tressaillir, et
75 finalement m'avait confondu, subjugué, épouvanté. Avec une terreur profonde et respectueuse, je replaçai le candélabre dans sa position première. Ayant ainsi dérobé à ma vue la cause de ma profonde agitation, je cherchai vivement le volume qui contenait l'analyse des tableaux et leur histoire. Allant droit au numéro qui désignait le
80 portrait ovale, j'y lus le vague et singulier récit qui suit :

1. Romancière anglaise, auteur de romans noirs.



Thomas Sully (1783-1872). ▶
Autoportrait de l'artiste faisant le portrait de sa femme.



« C'était une jeune fille d'une très rare beauté, et qui n'était pas moins aimable que pleine de gaieté. Et maudite fut l'heure où elle vit, et aima, et épousa le peintre. Lui, passionné, studieux, austère, et ayant déjà trouvé une épouse dans son Art ; elle, une jeune fille d'une très rare beauté ; et non moins aimable que pleine de gaieté : rien que lumière et sourires, et la folâtrerie d'un jeune faon ; aimant et chérissant toutes choses ; ne haïssant que l'Art qui était son rival[2], ne redoutant que la palette et les brosses, et les autres instruments fâcheux qui la privaient de la figure de son adoré. Ce fut une terrible chose pour cette dame que d'entendre le peintre parler du désir de peindre même sa jeune épouse. Mais elle était humble et obéissante, et elle s'assit avec douceur pendant de longues semaines dans la sombre et haute chambre de la tour, où la lumière filtrait sur la pâle toile seulement par le plafond. Mais lui, le peintre, mettait sa gloire dans son œuvre, qui avançait d'heure en heure et de jour en jour. Et c'était un homme passionné, et étrange, et pensif, qui se perdait en rêveries ; si bien qu'il ne *voulait* pas voir que la lumière qui tombait si lugubrement dans cette tour isolée desséchait la santé et les esprits de sa femme, qui languissait visiblement pour tout le monde, excepté pour lui. Cependant, elle souriait toujours, et toujours sans se plaindre, parce qu'elle voyait que le peintre (qui avait un grand nom) prenait un plaisir vif et brûlant dans sa tâche, et travaillait nuit et jour pour peindre celle qui l'aimait si fort, mais qui devenait de jour en jour plus languissante et plus faible. Et en vérité, ceux qui contemplaient le portrait parlaient à voix basse de sa ressemblance, comme d'une puissante merveille et comme d'une preuve non moins grande de la puissance du peintre que de son profond amour pour celle qu'il peignait si miraculeusement bien. Mais, à la longue, comme la besogne approchait de sa fin, personne ne fut plus admis dans la tour ; car le peintre était devenu fou par l'ardeur de son travail, et il détournait rarement les yeux de la toile, même pour regarder la figure de sa femme. Et il ne *voulait* pas voir que les couleurs qu'il étalait sur la toile étaient tirées des joues de celle qui était assise près de lui. Et quand bien des semaines furent passées et qu'il ne restait plus que peu de chose à faire, rien qu'une touche sur la bouche et un glacis* sur l'œil, l'esprit de la dame palpita encore comme la flamme dans le bec[3] d'une lampe. Et alors la touche fut donnée, et alors le glacis fut placé ; et pendant un moment le peintre se tint en extase devant le travail qu'il avait travaillé ; mais une minute après, comme il contemplait encore, il trembla, et il devint très pâle et il fut frappé d'effroi ; et criant d'une voix éclatante : « En vérité, c'est la *Vie* elle-même ! » il se retourna brusquement pour regarder sa bien-aimée : *Elle était morte !* »

EDGAR POE, *Contes*
(Traduction de Charles Baudelaire).

2. Il faudrait ici « sa rivale » car l'Art est *l'épouse* » du peintre. Mais le mot *art* est masculin en francais.

3. En anglais *the socket of the lamp*, « la bobèche de la lampe » ; mais le mot *socket* évoque aussi l'orbite de l'œil.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Deux parties : la soirée avant la découverte du portrait, la nuit après la révélation du portrait.

Dans la première : intrusion dans le château, installation dans la chambre, contemplation des tableaux.

Dans la seconde, deux moments : déplacement du candélabre qui fait apparaître le portrait (impression produite, description du tableau, explication de l'impression), remise en place du candélabre et lecture du livre (présentation des personnages : le modèle, le peintre et l'Art ; les étapes de la peinture : esquisse, ressemblance, finition).

1. *Pourquoi convient-il d'analyser l'intrusion dans le château comme le premier moment de la première partie plutôt que comme une introduction générale?*
2. *Faites ressortir la symétrie des éléments de la disposition.*

STRUCTURES

3. *Dégagez le parallélisme entre l'expérience du narrateur et l'histoire du portrait (décor, fascination, révélation).*
4. *Montrez comment la narration à la première personne et le récit à la troisième personne permettent au narrateur de s'identifier au peintre.*
5. *Quelle est la valeur symbolique du château?*
6. *Étudiez le thème de la nuit (du noir).*
7. *Étudiez le thème de la lumière.*

SENS ET EFFETS

8. *Pourquoi le narrateur est-il blessé?*
9. *Pourquoi le portrait ovale est-il d'abord caché?*
10. *Relevez les emplois de l'adjectif* profond. *Les répétitions sont-elles significatives?*
11. *Commentez le contraste entre le portrait et le cadre.*
12. *Quel effet produit la répétition de la phrase « une jeune fille d'une très rare beauté... gaieté » (lignes 81-82 et 84-85)?*
13. *Précisez le sens de la métaphore dans la phrase : « L'esprit de la dame palpita encore comme la flamme dans le bec d'une lampe. » (lignes 116-117).*
14. *La question* Le peintre aime-t-il plus sa femme ou son Art? *est-elle bien posée?*
15. *Montrez comment la jeune fille est moins une femme réelle qu'une figure imaginaire et obsédante, un phantasme.*
16. *Dans une première version du* Portrait ovale, *le blessé fumait de l'opium pour se calmer, et il en fumait trop. Quelques jours s'écoulaient avant la découverte du portrait. Approuvez-vous ce retranchement?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

Comparez **Le Portrait ovale** *à l'un des contes les plus célèbres d'Edgar Poe,* **La Chute de la maison Usher.**

Essai.

Comparez **Le Portrait ovale** *au* **Conseiller Krespel** *de Hoffmann (disponible dans la collection bilingue Aubier).*

Exposé.

Étudiez les mythes grecs de Pygmalion et d'Orphée et Eurydice (cf. t. III), et comparez-les à celui du **Portrait ovale.**

Exposé collectif.

La personnalité et les écrits d'Edgar Poe ont beaucoup intéressé les psychanalystes, en particulier Marie Bonaparte et Jacques Lacan. Préparez en équipe un exposé sur ces travaux.

Création.

Écrivez librement la lutte du peintre et de son modèle. Le peintre peut employer la force, il peut au contraire échouer et la femme triompher, par la volonté, la fuite, un autre amour, etc. L'art peut être le refuge de l'homme, inquiet et faible, devant la femme, tranquille et forte, etc.

Création.

Une autre manière de repenser le récit consiste à le combiner avec un thème voisin : Barbe-Bleue, Renaud le tueur, ou à le situer dans un lieu dramatique : poses sur le rebord d'une fenêtre, impliquant le vertige de l'idéal et de la chute, etc. Écrivez votre version.

Auguste Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), *brillant causeur, dédaigneux du qu'en-dira-t-on, chrétien et mystique, vécut assez mal de sa plume. Critique, dramaturge et romancier, ses* **Contes cruels** *ont fait sa réputation.*

A S'Y MÉPRENDRE!

Villiers de l'Isle-Adam

A Monsieur Henry de Bornier.

Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.

CH. BAUDELAIRE.

Par une grise matinée de novembre, je descendais les quais d'un pas hâtif. Une bruine froide mouillait l'atmosphère. Des passants noirs, obombrés[1] de parapluies difformes, s'entrecroisaient.

La Seine jaunie charriait ses bateaux marchands pareils à des hannetons démesurés. Sur les ponts, le vent cinglait brusquement les chapeaux, que leurs possesseurs disputaient à l'espace avec ces attitudes et ces contorsions dont le spectacle est toujours si pénible pour l'artiste.

Mes idées étaient pâles et brumeuses ; la préoccupation d'un rendez-vous d'affaires, accepté depuis la veille, me harcelait l'imagination. L'heure me pressait : je résolus de m'abriter sous l'auvent d'un portail d'où il me serait plus commode de faire signe à quelque fiacre*.

A l'instant même, j'aperçus, tout justement à côté de moi, l'entrée d'un bâtiment carré, d'aspect bourgeois.

Il s'était dressé dans la brume comme une apparition de pierre, et, malgré la rigidité de son architecture, malgré la buée morne et fantastique dont il était enveloppé, je lui reconnus, tout de suite, un certain air d'hospitalité cordiale qui me rasséréna l'esprit.

« A coup sûr, me dis-je, les hôtes de cette demeure sont des gens sédentaires ! — Ce seuil invite à s'y arrêter : la porte n'est-elle pas ouverte ? »

Donc, le plus poliment du monde, l'air satisfait, le chapeau à la main — méditant même un madrigal* pour la maîtresse de la maison — j'entrai, souriant, je me trouvai, de plain-pied, devant une espèce de salle à toiture vitrée, d'où le jour tombait, livide.

A des colonnes étaient appendus[2] des vêtements, des cache-nez, des chapeaux.

Des tables de marbre étaient disposées de toutes parts.

Plusieurs individus, les jambes allongées, la tête levée, les yeux fixes, l'air positif, paraissaient méditer.

1. Protégés.
2. Accrochés.



James Ensor (1860-1949),
Les masques et la mort.

« Les morts se réjouissaient
De voir leurs corps trépassés entre eux et la lumière
Ils riaient de leur ombre et l'observaient
Comme si véritablement
C'eût été leur vie passée »

(Apollinaire)

35 Et les regards étaient sans pensée, les visages couleur du temps[3].
Il y avait des portefeuilles[4] ouverts, des papiers dépliés auprès de chacun d'eux.

Et je reconnus, alors, que la maîtresse du logis, sur l'accueillante courtoisie de laquelle j'avais compté, n'était autre que la Mort.

40 Je considérai mes hôtes.

Certes, pour échapper aux soucis de l'existence tracassière, la plupart de ceux qui occupaient la salle avaient assassiné leurs corps, espérant, ainsi, un peu plus de bien-être.

Comme j'écoutais le bruit des robinets de cuivre, scellés à la
45 muraille et destinés à l'arrosage quotidien de ces restes mortels[5], j'entendis le roulement d'un fiacre. Il s'arrêtait devant l'établissement. Je fis la réflexion que mes gens d'affaires attendaient. Je me retournai pour profiter de la bonne fortune.

Le fiacre venait, en effet, de dégorger, au seuil de l'édifice, des
50 collégiens en goguette qui avaient besoin de voir la mort pour y croire.

J'avisai la voiture déserte et je dis au cocher :

— Passage de l'Opéra !

3. D'un gris indéfinissable.
4. Porte-documents.
5. Les chambres froides n'existant pas, l'eau servait à refroidir les corps.

Quelque temps après, aux boulevards, le temps me sembla plus couvert, faute d'horizon. Les arbustes, végétations squelettes,
55 avaient l'air, du bout de leurs branches noires, d'indiquer vaguement les piétons aux gens de police ensommeillés encore.

La voiture se hâtait.

Les passants, à travers la vitre, me donnaient l'idée de l'eau qui coule.

60 Une fois à destination, je sautai sur le trottoir : m'engageai dans le passage encombré de figures soucieuses.

A son extrémité, j'aperçus, tout justement vis-à-vis de moi, l'entrée d'un café — aujourd'hui consumé dans un incendie célèbre (car la vie est un songe !), et qui était relégué au fond d'une sorte de
65 hangar sous une voûte carrée, d'aspect morne. Les gouttes de pluie qui tombaient sur le vitrage supérieur obscurcissaient encore la pâle lueur du soleil.

« C'était là que m'attendaient, pensai-je, la coupe en main, l'œil brillant et narguant le Destin, mes hommes d'affaires ! »

70 Je tournai donc le bouton de la porte et me trouvai, de plain-pied, dans une salle où le jour tombait d'en haut par le vitrage, livide.

A des colonnes étaient appendus des vêtements, des cache-nez, des chapeaux.

75 Des tables de marbre étaient disposées de toutes parts.

Plusieurs individus, les jambes allongées, la tête levée, les yeux fixes, l'air positif, paraissaient méditer.

Et les visages étaient couleur du temps, les regards sans pensée.

Il y avait des portefeuilles ouverts et des papiers dépliés auprès
80 de chacun d'eux.

Je considérai ces hommes.

Certes, pour échapper aux obsessions de l'insupportable conscience, la plupart de ceux qui occupaient la salle avaient, depuis longtemps, assassiné leurs « âmes », espérant, ainsi, un peu plus de
85 bien-être.

Comme j'écoutais le bruit des robinets de cuivre, scellés à la muraille, et destinés à l'arrosage quotidien de ces restes mortels, le souvenir du roulement de la voiture me revint à l'esprit.

— A coup sûr, me dis-je, il faut que ce cocher ait été frappé, à
90 la longue, d'une sorte d'hébétude, pour m'avoir ramené, après tant de circonvolutions[6], simplement à notre point de départ ? — Toutefois, je l'avoue (s'il y a méprise), LE SECOND COUP D'ŒIL EST PLUS SINISTRE QUE LE PREMIER !...

Je refermai donc, en silence, la porte vitrée et je revins chez
95 moi — bien décidé, au mépris de l'exemple, — et quoi qu'il pût m'advenir, — *à ne jamais faire d'affaires.*

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Contes cruels,*
publiés par P. G. Castex, éd. Garnier.

6. Tours et détours.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

1 *Résumez le texte d'après les moments successifs de l'action.*

2 *Montrez que l'essentiel du conte échappe à un tel résumé et expliquez-en la raison.*

STRUCTURES

La saison, les lieux et l'état d'âme du narrateur sont ici accordés et cet accord témoigne de la mentalité romantique de l'écrivain. Mais ce romantisme n'est pas gratuit : il s'inscrit dans le texte par l'emploi cohérent de thèmes concrets et symboliques.

3 *Étudiez le thème de l'eau et dégagez-en la signification.*

4 *Étudiez le thème du regard, de la vitre et de la lumière.*

5 *Étudiez le thème du mouvement et de l'immobilité.*

6 *Ces thèmes sont-ils reliés les uns aux autres?*

7 *Le port du chapeau est affaire de mode, mais ce détail vestimentaire ne semble pas choisi au hasard. Expliquez-en le sens.*

SENS ET EFFETS

8 *Justifiez l'emploi des mots rares* obombrés *(ligne 6) et* appendus *(ligne 30). (Cherchez-les dans le grand dictionnaire de Paul Robert.)*

9 *Faites apparaître le parallélisme des deux phrases : « Des passants noirs... s'entrecroisaient » et « La Seine... démesurés » (lignes 5 - 8).*

10 *Pourquoi les hannetons (ligne 8)?*

11 *« Ces attitudes et ces contorsions dont le spectacle est toujours pénible pour l'artiste » (lignes 9 - 11). Cette affirmation romantique semble arbitraire (cf. « La Beauté » de Baudelaire). Mais nous ne sommes pas obligés de la prendre à notre compte pour l'apprécier dans le texte, si le contexte la justifie. En est-il ainsi?*

12 *Le narrateur se peint entrant dans le bâtiment carré.*
a) *Quelle impression veut-il donner de lui en tant que héros?*
b) *Le narrateur veut-il faire partager cette impression au lecteur?*

13 *Pourquoi le narrateur montre-t-il des « collégiens en goguette » visitant la Morgue? Vous retrouverez une scène semblable dans un chapitre de* Thérèse Raquin, *roman d'Émile Zola.*

14 *Montrez comment le rôle du héros-narrateur distingue* L'Enlèvement de la Redoute *du* Portrait ovale *et de* A s'y méprendre.

RECHERCHES ET ESSAIS

Étude de textes.

Un récit à structure double (en diptyque, c'est-à-dire en deux volets) impose une comparaison et par conséquent tire, ou invite à tirer, une leçon. Tel est le cas dans* Les Fées, Le Portrait Ovale *et* A s'y méprendre. *Cette leçon change de portée selon le mode narratif (1re ou 3e personne). Comparez les trois contes de ce point de vue.

Étude de textes.

Comparez* A s'y méprendre *à des* Petits Poèmes en prose *de Baudelaire (par exemple « La chambre double » ou « Le joujou du pauvre »).

Adaptation.

Préparez une adaptation de ce conte pour la télévision : découpage en séquences et en plans, avec dialogues, récitant, décors, mouvements, etc.



Guy de Maupassant (1850-1893) *a écrit six romans, parmi lesquels* **Bel Ami** (1885) *et* **Pierre et Jean** (1888), *et plus de trois cents contes. L'écrivain doit selon lui donner « une image exacte de la vie ». Par son souci de la médiocrité quotidienne, il s'oppose à son contemporain Villiers de l'Isle-Adam, au polémiste catholique Léon Bloy, et prône le naturalisme de son maître Émile Zola. Pourtant, l'angoisse le mine et il meurt fou.*

L'opposition d'idées entre romantiques et réalistes, entre naturalistes et symbolistes, alimenta les controverses du XIXe siècle. Mais les plus grands romanciers du monde réel, Balzac, Gogol, Dickens, Zola, ont tous été des visionnaires et, dans certaines pages, des écrivains fantastiques. La volonté de s'en tenir aux apparences dissimule une tension qu'expriment l'amertume, le pessimisme, le dégoût, et qui conduit au surmenage ou à la folie...

LE SAUT DU BERGER

Guy de Maupassant

De Dieppe au Havre, la côte présente une falaise ininterrompue, haute de cent mètres environ, et droite comme une muraille. De place en place, cette grande ligne de rochers blancs s'abaisse brusquement, et une petite vallée étroite, aux pentes rapides couvertes de gazon ras et de joncs marins, descend du plateau cultivé vers une plage de galet où elle aboutit par un ravin semblable au lit d'un torrent. La nature a fait ces vallées, les pluies d'orage les ont terminées par ces ravins, entaillant ce qui restait de falaise, creusant jusqu'à la mer le lit des eaux qui sert de passage aux hommes.

Quelquefois un village est blotti dans ces vallons, où s'engouffre le vent du large.

J'ai passé l'été dans une de ces échancrures de la côte, logé chez un paysan, dont la maison, tournée vers les flots, me laissait voir de ma fenêtre un grand triangle d'eau bleue encadrée par les pentes vertes du val, et tachée parfois de voiles blanches passant au loin dans un coup de soleil.

Le chemin allant vers la mer suivait le fond de la gorge, et brusquement s'enfonçait entre deux parois de marne, devenait une sorte d'ornière profonde, avant de déboucher sur une belle nappe de cailloux roulés, arrondis et polis par la séculaire caresse des vagues.

Ce passage encaissé s'appelle le « Saut du Berger ».

Voici le drame qui l'a fait ainsi nommer :

On raconte qu'autrefois ce village était gouverné[1] par un jeune prêtre austère et violent. Il était sorti du séminaire plein de haine pour ceux qui vivent selon les lois naturelles et non suivant celles

1. Régenté, dirigé moralement.

de son Dieu. D'une inflexible sévérité pour lui-même, il se montra pour les autres d'une implacable intolérance ; une chose surtout le soulevait de colère et de dégoût : l'amour. S'il eût vécu dans les 30 villes, au milieu des civilisés et des raffinés qui dissimulent derrière les voiles délicats du sentiment et de la tendresse, les actes brutaux que la nature commande, s'il eût confessé dans l'ombre des grandes nefs élégantes les pécheresses parfumées dont les fautes semblent adoucies par la grâce de la chute et l'enveloppement d'idéal autour 35 du baiser matériel, il n'aurait pas senti peut-être ces révoltes folles, ces fureurs désordonnées qu'il avait en face de l'accouplement malpropre des loqueteux dans la boue d'un fossé ou sur la paille d'une grange.

Il les assimilait aux brutes, ces gens-là qui ne connaissaient 40 point l'amour, et qui s'unissaient seulement à la façon des animaux ; et il les haïssait pour la grossièreté de leur âme, pour le sale assouvissement de leur instinct, pour la gaieté répugnante des vieux qui parlaient encore de ces immondes plaisirs.

Peut-être aussi était-il, malgré lui, torturé par l'angoisse d'appé- 45 tits inapaisés et sourdement travaillé par la lutte de son corps révolté contre un esprit despotique et chaste.

Mais tout ce qui touchait à la chair l'indignait, le jetait hors de lui ; et ses sermons violents, pleins de menaces et d'allusions furieuses, faisaient ricaner les filles et les gars qui se coulaient des regards 50 en dessous à travers l'église ; tandis que les fermiers en blouse bleue et les fermières en mante noire se disaient au sortir de la messe, en retournant vers la masure dont la cheminée jetait sur le ciel un filet de fumée bleue : « I' ne plaisante pas là-dessus, mo'sieu le curé. »

Une fois même et pour rien il s'emporta jusqu'à perdre la raison. 55 Il allait voir une malade. Or, dès qu'il eut pénétré dans la cour de la ferme, il aperçut un tas d'enfants, ceux de la maison et ceux des voisins, attroupés autour de la niche du chien. Ils regardaient curieusement quelque chose, immobiles, avec une attention concentrée et muette. Le prêtre s'approcha. C'était la chienne qui mettait 60 bas. Devant sa niche, cinq petits grouillaient autour de la mère qui les léchait avec tendresse, et, au moment où le curé allongeait sa tête par-dessus celles des enfants, un sixième petit toutou parut. Tous les galopins alors, saisis de joie, se mirent à crier en battant des mains : « En v'là encore un, en v'là encore un ! » C'était un jeu 65 pour eux, un jeu naturel où rien d'impur n'entrait ; ils contemplaient cette naissance comme ils auraient regardé tomber des pommes. Mais l'homme à la robe noire fut crispé d'indignation, et la tête perdue, levant son grand parapluie bleu, il se mit à battre les enfants. Ils s'enfuirent à toutes jambes. Alors lui, se trouvant seul en face 70 de la chienne en gésine[2], frappa sur elle à tour de bras. Enchaînée elle ne pouvait s'enfuir, et comme elle se débattait en gémissant, il monta dessus, l'écrasant sous ses pieds, lui fit mettre au monde un

2. En train de mettre bas.



dernier petit, et il l'acheva à coups de talon. Puis il laissa le corps saignant au milieu des nouveau-nés, piaulants et lourds, qui cher- 75 chaient déjà les mamelles.

Il faisait de longues courses, solitairement, à grands pas, avec un air sauvage.

Or, comme il revenait d'une promenade éloignée, un soir du mois de mai, et qu'il suivait la falaise en regagnant le village, un 80 grain furieux l'assaillit. Aucune maison en vue, partout la côte nue que l'averse criblait de flèches d'eau.

La mer houleuse roulait ses écumes ; et les gros nuages sombres accouraient de l'horizon avec des redoublements de pluie. Le vent sifflait, couchait les jeunes récoltes, et secouait l'abbé ruisselant, 85 collait à ses jambes la soutane traversée, emplissait de bruit ses oreilles et son cœur exalté de tumulte.

Il se découvrit, tendant son front à l'orage, et peu à peu il approchait de la descente sur le pays. Mais une telle rafale l'atteignit qu'il ne pouvait plus avancer, et soudain, il aperçut auprès d'un parc à moutons la hutte ambulante d'un berger.

C'était un abri, il y courut.

Les chiens fouettés par l'ouragan ne remuèrent pas à son approche ; et il parvint jusqu'à la cabane en bois, sorte de niche perchée sur des roues, que les gardiens de troupeaux traînent, pendant l'été, de pâturage en pâturage.

Au-dessus d'un escabeau, la porte basse était ouverte, laissant voir la paille du dedans.

Le prêtre allait entrer quand il aperçut dans l'ombre un couple amoureux qui s'étreignait. Alors, brusquement, il ferma l'auvent et l'accrocha ; puis, s'attelant aux brancards, courbant sa taille maigre, tirant comme un cheval, et haletant sous sa robe de drap trempée, il courut, entraînant vers la pente rapide, la pente mortelle, les jeunes gens surpris enlacés, qui heurtaient la cloison du poing, croyant sans doute à quelque farce d'un passant.

Lorsqu'il fut au haut de la descente, il lâcha la légère demeure, qui se mit à rouler sur la côte inclinée.

Elle précipitait sa course, emportée follement, allant toujours plus vite, sautant, trébuchant comme une bête, battant la terre de ses brancards.

Un vieux mendiant blotti dans un fossé la vit passer, d'un élan, sur sa tête et il entendit des cris affreux poussés dans le coffre de bois.

Tout à coup elle perdit une roue arrachée d'un choc, s'abattit sur le flanc, et se remit à dévaler comme une boule, comme une maison déracinée dégringolerait du sommet d'un mont, puis, arrivant au rebord du dernier ravin, elle bondit en décrivant une courbe et, tombant au fond, s'y creva comme un œuf.

On les ramassa l'un et l'autre, les amoureux, broyés, pilés, tous les membres rompus, mais étreints, toujours, les bras liés aux cous dans l'épouvante comme pour le plaisir.

Le curé refusa l'entrée de l'église à leurs cadavres et sa bénédiction à leurs cercueils.

Et le dimanche, au prône, il parla avec emportement du septième commandement de Dieu, menaçant les amoureux d'un bras vengeur et mystérieux, et citant l'exemple terrible des deux malheureux tués dans leur péché.

Comme il sortait de l'église, deux gendarmes l'arrêtèrent.

Un douanier gîté dans un trou de garde avait vu. Il fut condamné aux travaux forcés.

Et le paysan dont je tiens cette histoire ajouta gravement :

« Je l'ai connu, moi, Monsieur. C'était un rude homme tout de même, mais il n'aimait pas la bagatelle. »

Guy de Maupassant,
Contes et Nouvelles.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

1. *Analysez la disposition et montrez-en le parallélisme.*

STRUCTURES

2. « La nature a fait ces vallées... aux hommes » *(lignes 7-9) : ce commentaire a-t-il un intérêt pour la suite du récit?*
3. *Relevez et commentez l'emploi des mots* nature *et* naturel.
4. *Le mot* tendresse *se trouve aux lignes 31 et 61, le mot* niche *aux lignes 60 et 93. Pourquoi ces reprises?*
5. *Relevez et commentez le vocabulaire de la violence (ravin, entaillant, s'engouffre, etc.). Étudiez le rôle des animaux et des images animales.*
6. *Maupassant écrit d'abord « On raconte qu'autrefois » (ligne 24), puis « Et le paysan dont je tiens cette histoire » (ligne 129). Ce changement de perspective est-il dû à une inadvertance?*

SENS ET EFFETS

7. *Montrez comment l'auteur s'est efforcé d'éviter l'anticléricalisme en nuançant le portrait du curé.*
8. *Les couleurs constituent-elles un thème symbolique?*
9. *Commentez la place de l'adverbe* brusquement *(ligne 18).*
10. *Expliquez dans son contexte l'expression* la séculaire caresse des vagues *(lignes 20-21).*
11. *Que signifie exactement* la porte basse?
12. *Quel procédé rend expressives les lignes 82-86?*
13. *Relevez et commentez les emplois du verbe* être *comme verbe d'état.*
14. *Étudiez l'emploi du participe présent de la ligne 96 à la fin.*
15. *Commentez la polysémie (pluralité de sens) du titre.*
16. *Une légende, même datée, se rapporte à un temps mythique, qui fonde le temps présent. Or Maupassant s'efforce de rendre compte de l'acte du curé, de le motiver; il introduit pour cette raison dans le conte un temps historique et un temps vécu. A-t-il réussi à concilier la légende et l'anecdote?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Recherche.

« Le Saut du Berger » est une légende locale. Cherchez et présentez des légendes locales de votre région ou de votre ville.

Essai.

Comment le conte de Maupassant, relatant un fait divers réaliste, acquiert-il une résonance fantastique?

Essai.

Étudiez dans* Le Horla *la veine fantastique de Maupassant.

Adaptation.

Préparez en équipe une adaptation du conte pour la télévision. Vous utilisez le procédé de la vidéomobile (prise de vue directe sur les lieux et non en studio), tout en ayant la possibilité d'insérer quelques séquences de film. Votre budget est limité...

Adaptation.

Préparez en équipe une adaptation pour le cinéma. Votre producteur vous accorde tous les crédits nécessaires.



QUATRIÈME PARTIE

Du fantastique à l'écriture-fiction

Du fantastique à l'écriture-fiction.

Le fantastique de pure distraction, le conte d'épouvante et de terreur, propose un univers franchement imaginaire, dépourvu de sens et donc de vérité, cherchant uniquement à susciter des émotions fortes, à donner le frisson. Le langage réussit moins que l'image dessinée ou truquée à imposer cette *réalité fictive,* à la fois entièrement réelle (humaine) et fictive (inhumaine) : aussi, dans ce domaine, la bande dessinée et le cinéma ont-ils pris la relève du conte et du roman. L'horreur appelle le spectacle.

Le conte fantastique « sérieux », visant à communiquer un sens, est ambigu : il introduit l'invraisemblable dans le vraisemblable, l'insolite dans le quotidien; il s'appuie sur des valeurs positives universelles, le réel, le bien, l'amour, le devoir, etc., mais il en nie l'application à un cas singulier.

L'écrivain tombe ainsi dans la mauvaise foi à laquelle n'échappe pas cette définition de Claude Roy :

> « Le fantastique ne peut se définir seulement comme ce qui est irrationnel, insolite, merveilleux. Il y a toujours dans le fait fantastique une tonalité d'angoisse et de crainte. Le fantastique, c'est ce que nous constatons sans pouvoir en rendre compte, c'est le NON que répond la réalité à notre oui, c'est le dérangement de l'ordre des choses, le fantastique, c'est le mal. » (Claude Roy, *Arts fantastiques*, 1960.)



Pareille définition suppose que l'ordre des choses se confond avec le bien; le fantastique reste « irrationnel, insolite... ». Le recours à la morale et aux émotions n'explique rien.

Ce qui doit être mis en question est la distinction entre le réel et l'imaginaire. Déjà Rimbaud et Lautréamont l'avaient fait. André Breton déclare dans le premier *Manifeste* du surréalisme (1924) : « Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique : il n'y a que le réel. » Mais l'écriture narrative lui paraît inséparable de la convention réaliste. Dans le récit autobiographique de *Nadja* (1928), il veut échapper à la littérature en relatant une expérience vécue : mais il sait en terminant son manuscrit qu'il a écrit un livre. Photographies, noms de personnes réelles, faits d'actualité rejettent le réalisme et reviennent au vraisemblable documentaire.

Le récit parvient à rejoindre le fantastique et le réel dans un univers *d'ailleurs,* entièrement fictif alors même qu'il ressemble au monde quotidien : Passage du Havre du *Paysan de Paris* (Aragon), planète du petit prince (Saint-Exupéry) ou planète des singes (Boulle), île de l'enfant de la haute mer (Supervielle), terre mystérieuse de *la Grande Carabagne* (Michaux), etc. L'écrivain ne feint plus, comme dans l'espace du vraisemblable, de reproduire une réalité; il produit une écriture, dont la réalité est fiction, puisque tout récit n'a d'existence qu'imaginaire.

Le miroir d'encre, titre du conte de Borges, transforme le récit d'une opération magique en la production même de ce récit. Le conte se lit à deux niveaux : fantastique et fictif. Cela évite l'abstraction. Le conteur emprunte sa matière à une source qu'il cite et prétend même reproduire entre guillemets; en fait, il la re-produit à sa manière, c'est-à-dire qu'il la présente à distance, et cet écart entre la source et le conte est le signe de sa réalité imaginaire. L'écriture de la fiction ne prétend pas faire croire à la réalité historique du récit mais au contraire se montrer dans son arbitraire comme la fiction qu'instaure toute écriture.

Le *Cycle de survie,* de Richard Matheson, se lit également à deux niveaux : récit de destruction du monde et donc d'anticipation tragique, en même temps que récit nécessairement fictif d'un homme désintégré dans un monde désintégré. L'activité professionnelle du héros comme écrivain montre que le récit lui-même est nécessairement produit par un écrivain, que la fiction *est* fiction, etc.

Cette mise en abîme du récit par lui-même est caractéristique de l'écriture contemporaine : par-delà l'espace du vraisemblable, elle ouvre un nouvel espace, celui de l'écriture-fiction, plus proche à bien des égards du conte traditionnel, puisqu'elle échappe aux contraintes du réel.

CONTEURS « FANTASTIQUES » ET « MYSTÉRIEUX » DU XXe SIÈCLE

Herbert G. Wells	1866-1946 (Angleterre) : *L'homme invisible* (1897).
Thomas Mann	1875-1955 (Allemagne) : *La Mort à Venise* (1913).
Charles Ramuz	1878-1947 (Suisse) : *Jean-Luc persécuté* (1909).
Franz Kafka	1883-1924 (Tchécoslovaquie) : *La Métamorphose* (1916).
Jules Supervielle	1884-1960 (France) : *L'Enfant de la haute mer* (1931).
David H. Lawrence	1885-1930 (Angleterre) : *« La Princesse » suivie de « La Fille du marchand de chevaux »* (trad. française Mesaire, 1968).
Howard P. Lovecraft	1890-1937 (États-Unis) : divers recueils (trad. franç. *Démons et Merveilles*, 10/18).
Jorge L. Borges	né en 1899 (Argentine) : *L'Aleph* (1948).
Henri Michaux	né en 1899 (Belgique) : *Ailleurs* (1948).
André Dhôtel	né en 1900 (France) : *Les Voyages fantastiques de Julien Grainebis* (1958).
Julien Green	né en 1900 (France) : *Le Voyageur sur la terre* (1930).
Georges Limbour	1902-1966 (France) : *L'Illustre cheval blanc* (1930).

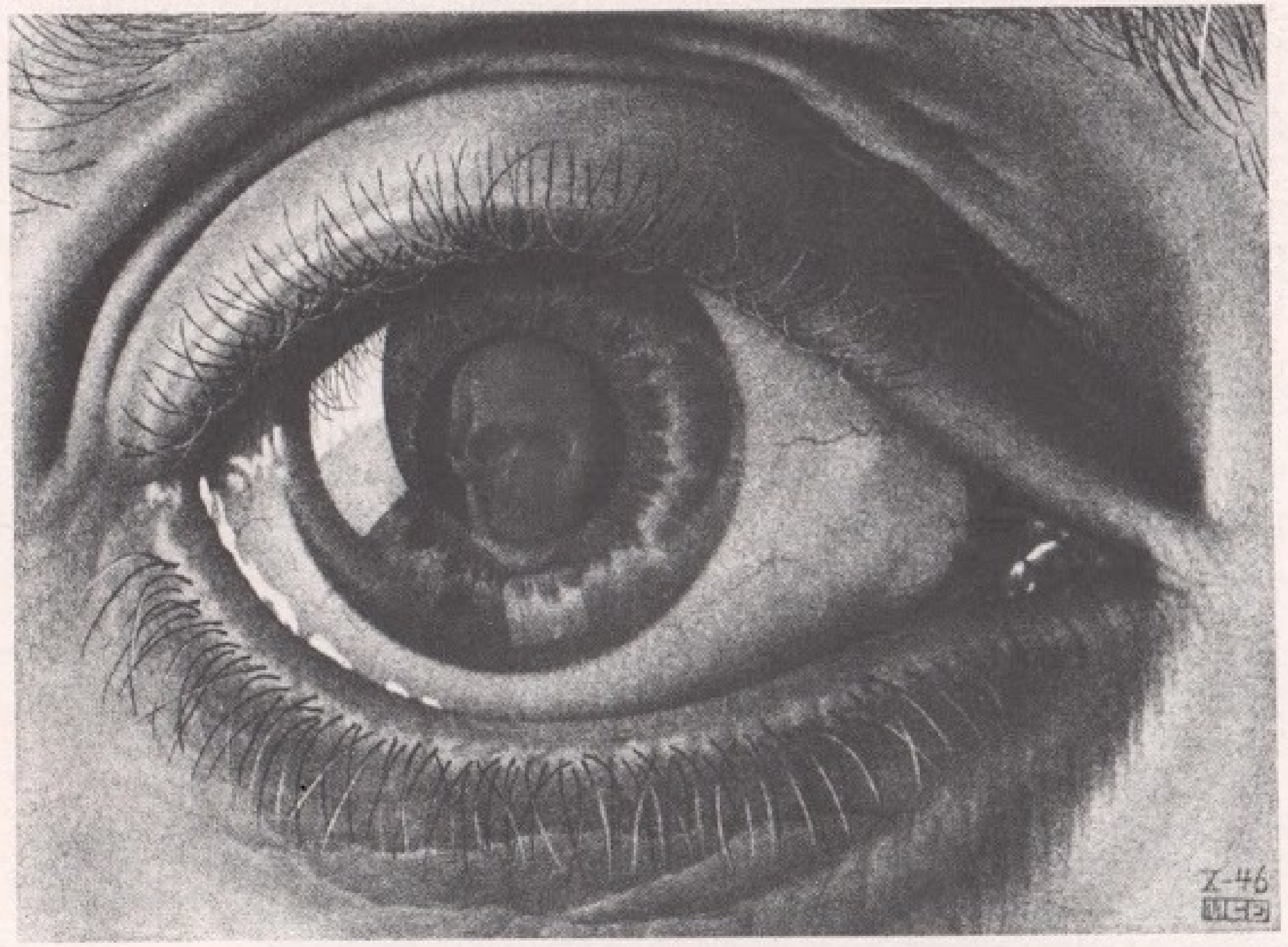
Jorge-Luis Borges (né en 1899), poète, essayiste et conteur argentin, écrit avec l'humour d'un sceptique des textes savants que le lecteur est libre d'interpréter. Le plus accessible de ses recueils s'intitule **L'Aleph** (1949, *traduction française* 1967)*; Borges définit ainsi le mot : « Un Aleph est un des points de l'espace qui contiennent tous les points », et encore : « le lieu où se trouvent tous les lieux du globe, vus de n'importe quel angle ».*

LE MIROIR D'ENCRE

Jorge-Luis Borges

L'histoire sait que le plus cruel des gouverneurs du Soudan fut Yakoub le Dolent, qui livra son pays à l'injustice des collecteurs d'impôts égyptiens et qui mourut dans une chambre du palais le 14 de la lune de Barjamat en l'an 1848. Certains insinuent que le
5 magicien Abderrahmen el Masmoudi (dont le nom peut se traduire le Serviteur du Miséricordieux) le tua par le fer ou le poison, mais une mort naturelle demeure plus vraisemblable, puisqu'on l'appelait le Dolent. Néanmoins, le capitaine Richard Francis Burton[1] conversa avec le magicien en 1853, qui lui relata ce qui suit :
10 « Il est vrai que j'ai souffert la captivité dans l'alcazar* de Yakoub le Dolent, à la suite de la conspiration ourdie par mon frère Ibrahim avec le perfide et vain secours des chefs noirs de Cordofan, qui le dénoncèrent. Mon frère périt par l'épée, sur la peau de sang de la justice, mais moi je me jetai aux pieds détestés du Dolent, je lui dis
15 que j'étais magicien et que, s'il me faisait grâce, je lui ferais voir des formes et des apparences encore plus merveilleuses que celles du Fanusi iiyal (la lanterne magique). Le tyran exigea de moi une démonstration immédiate. Je demandai une plume en roseau, des ciseaux, une grande feuille de papier, une corne pleine d'encre,
20 un brasero*, des graines de coriandre* et une once de benjoin*. Je coupai la feuille en six rubans, j'écrivis des talismans et des invocations sur les cinq premiers et sur le dernier les mots suivants qui se trouvent dans le glorieux Coran : « Nous avons retiré ton voile et le regard de tes yeux est pénétrant. » Ensuite, je dessinai un carré
25 magique dans la main droite du Yakoub, je le priai de la fermer à demi et versai en son milieu un cercle d'encre. Je lui demandai s'il percevait nettement son reflet dans le cercle et il me répondit que oui. Je lui dis de ne pas lever les yeux. Je brûlai le benjoin et la coriandre, je consumai les invocations dans le brasero. Je priai
30 Yakoub de nommer la figure qu'il désirait voir apparaître. Il réfléchit et se décida pour un cheval sauvage, le plus beau de ceux qui paissaient dans les prairies qui bordent le désert. Il regarda et vit la campagne verte et tranquille. Puis un cheval s'approcha, agile comme un léopard, une étoile blanche sur le front. Il me demanda

1. Voyageur et écrivain anglais (1821-1890), auquel est dû un abondant commentaire des *Mille et Une Nuits*.



M.-C. Escher, *Œil.*
« L'œil écoute »

(Paul Claudel)

35 une troupe de chevaux aussi parfaits que le premier et il vit à l'horizon un grand nuage de poussière et bientôt, la troupe de chevaux. Je compris que ma vie était sauvée.

« Dès l'aube, deux soldats entraient dans ma prison et me conduisaient dans la chambre du Dolent, où déjà m'attendaient l'encens, 40 le brasero et l'encre. De cette manière, il exigea et je lui montrai toutes les apparences du monde. Cet homme mort que je déteste eut dans la main tout ce que les hommes morts ont vu et tout ce que voient ceux qui vivent : les cités, les climats et les royaumes qui divisent la terre, les trésors cachés dans son centre, les navires qui 45 traversent les mers, les engins qui servent pour la guerre, la musique et la chirurgie, les femmes pleines de grâce, les étoiles fixes et les planètes, les couleurs employées par les Infidèles pour peindre leurs abominables tableaux[2], les minéraux et les plantes avec les vertus et secrets qu'ils renferment, les anges d'argent qui se nourrissent 50 de louer et de justifier le Seigneur, la distribution des prix dans les écoles, les statues d'oiseaux et de monarques qui sont au cœur des pyramides, l'ombre projetée par le taureau qui soutient la terre et par le poisson qui est sous le taureau, les déserts de Dieu le Miséricordieux. Il vit des choses impossibles à décrire, comme les rues 55 éclairées au gaz et comme la baleine qui meurt quand elle entend le cri de l'homme. Une fois, il m'ordonna de lui montrer la ville

2. L'Islam condamne la peinture représentative.



Yves Tanguy, **Indefinite Divisibility**
Albright Knox Art Gallery, Buffalo (Ph. Snark International)

Yves Tanguy (1900-1955), après un bref séjour dans la marine marchande, a rejoint les surréalistes en compagnie de Paul Eluard. Il trouve alors (en 1924) sa vocation de peintre et s'affirme comme l'un des talents les plus personnels du mouvement. Après sa rencontre avec Kay Sage, peintre de tendance abstraite, qu'il épousera, il se rendra aux Etats-Unis et se naturalisera américain.

De l'univers fantasmagorique de Tanguy, Breton disait : "On y meurtrit on y guérit / On y complote sans abri". René Passeron risque d'y aventurer sa plume en ces termes :

"*Un horizon d'abord assez tranché, puis flou, sépare le ciel gris d'une plaine désertique, où prolifèrent des êtres aux formes biologiques de palpes, de pédoncules, de trochlées, de pseudopodes, de tentacules osseux. (Tanguy) va s'y enfoncer corps et âme, jusqu'à sa mort.*

L'originalité de cet univers tient à ce que, loin de juxtaposer des symboles sur une scène picturale par ailleurs indifférente, il est globalement symbolique. A la fois restreint par l'espèce des objets et illimité par l'espace où ils sont situés, ce monde, où Bachelard aurait pu discerner une fusion de l'air et de l'eau, est-il rattaché aux thèmes cosmiques de la voie lactée, à la Terre mère ? On imagine couverts de pareilles scories les astres morts, interdits à l'homme... Il y a du lendemain de cataclysme chez Tanguy... (Il peut) pénétrer la sensibilité de tous plus avant dans l'ambiguité onirique de l'atroce-doux, de l'humide-sec, du lunaire-brumeux, du grouillement-mort."

René Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste*, Le Livre de Poche, 1968.

RECHERCHES ET ESSAIS

SUR LE TABLEAU

1 - Qu'apporte le titre Divisibilité indéfinie à la vision (à la compréhension ?) du tableau ?

2 - Quelle anomalie fondamentale relevez-vous dans la construction de cette toile ? Comment Tanguy la compense-t-il ?

3 - Le jeu des ombres et de l'horizon.

4 - A quelle race d'êtres ou à quelle catégorie d'objets vous paraissent appartenir les étranges silhouettes de Tanguy ?

5 - Montrez comment le peintre réussit à allier le précis et l'indéfinissable.

6 - Commentez le choix des couleurs. (Demandez-vous par la même occasion si vos propres rêves sont ou non colorés...)

SUR LA PEINTURE SURRÉALISTE

Le mouvement surréaliste est passé à la postérité au moins autant grâce à ses peintres qu'à ses poètes. Miro, Max Ernst, Masson, Tanguy, Dali, entre autres, ont fait surgir de leur inconscient des visions qui émeuvent en nous d'obscurs désirs ou d'inavouables refoulements. Depuis 1920 de plus jeunes peintres ont sans cesse pris le relais des anciens.

1 - *Recherche :* Le surréalisme pictural des années 1920-1930.

2 - *Recherche :* Dali, génie authentique ou talent fourvoyé ?

3 - *Etude :* Vous lirez les textes d'Eluard sur la peinture surréaliste et en dégagerez les principales lignes.

4 - *Exposé :* Qu'est-ce qui distingue la peinture surréaliste et la peinture abstraite ? En quel sens leurs principes sont-ils incompatibles ?

5 - *Exposé :* Le grattage et le collage, techniques surréalistes.

qu'on appelle Europe. Je lui montrai la principale de ses rues et je crois que c'est en cet immense fleuve d'hommes, tous habillés de noir et beaucoup avec des lunettes, qu'il vit pour la première fois
60 l'Homme masqué.

« Ce personnage, vêtu parfois du costume soudanais, parfois en uniforme, mais toujours avec un linge sur le visage, s'introduisit désormais dans les visions. Il était inévitable et nous ne pouvions conjecturer son identité. D'ailleurs, les reflets du miroir d'encre,
65 éphémères ou immobiles au début, étaient maintenant plus complexes. Ils exécutaient mes ordres sur-le-champ et le tyran distinguait tout avec clarté. Certes, nous étions chaque fois épuisés. Dans le caractère atroce de certaines scènes, résidait une autre source de fatigue. Ce n'étaient que châtiments, potences, mutilations, réjouis-
70 sances du bourreau et du cruel.

« Nous parvînmes ainsi à l'aube du 14 de la lune de Barjamat. Le cercle d'encre était dans la main de Yakoub, le benjoin dans le brasero et les invocations consumées. Nous étions seuls tous deux. Le Dolent m'intima de lui montrer un châtiment irrévocable et
75 juste, parce que son cœur, ce jour-là, désirait voir une mort. Je lui montrai les soldats munis de tambours, la peau de veau étirée, l'assistance heureuse de regarder, le bourreau avec l'épée de justice. Il s'émerveilla de le reconnaître et me dit : « C'est Aboukir, celui qui exécuta ton frère Ibrahim, celui qui fermera ton destin le jour
80 où j'aurai acquis la science d'invoquer ces figures sans ton concours. » Il me demanda de faire apparaître le condamné. Quand on l'amena, il se tut, car c'était le personnage inexplicable au linge blanc. Il m'ordonna de faire qu'avant de le tuer, on lui enlève son masque. Je me jetai à ses pieds et je lui dis : « O roi du Temps et substance
85 et somme du siècle, cette figure n'est pas comme les autres, parce que nous ne savons pas son nom ni celui de ses ancêtres, ni celui de la ville qui est sa patrie, de sorte que je n'ose y toucher pour ne pas commettre une faute dont je devrais rendre compte un jour. » Le Dolent se mit à rire et jura qu'il prendrait sur lui la faute, si faute
90 il y avait. Il le jura par son épée et par le Coran. Alors, j'ordonnai qu'on dénude le condamné, qu'on l'attache sur la peau de veau étirée et qu'on lui arrache son masque. Ainsi fut fait. Les yeux épouvantés de Yakoub purent voir enfin ce visage — qui était le sien propre. Il fut la proie de la peur et de la démence. Je lui saisis
95 la main droite qui tremblait avec la mienne qui ne tremblait pas et je lui ordonnai de continuer à contempler la cérémonie de sa mort. Il était fasciné par le miroir. Il n'essaya même pas de lever les yeux ou de renverser l'encre. Quand, dans la vision, l'épée s'abattit sur la tête coupable, il gémit d'une voix qui ne me fit pas pitié et il
100 roula sur le sol, mort.

« La gloire soit avec Celui qui ne meurt pas et qui tient dans ses mains les deux clefs du Pardon illimité et du Châtiment infini. »

Jorge-Luis Borges
(cité dans Roger Caillois : *Anthologie du Fantastique*, t. II, Paris, Gallimard, 1966, pp. 246-249).

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

1. *Ce conte comprend six alinéas, qui délimitent les moments principaux du récit.*
   a) *Précisez-en le contenu.*
   b) *Déterminez la fonction des alinéas quatre et six.*

STRUCTURES

2. *Expliquez le sens littéral et l'importance contextuelle de la phrase : « Nous avons retiré ton voile et le regard de tes yeux est pénétrant » (lignes 24-25).*
3. *Le magicien affirme : « Je compris que ma vie était sauvée » (ligne 37). Cette compréhension est-elle raisonnée ou intuitive ?*
4. *Dans quelle mesure Yakoub est-il involontairement responsable de son malheur ?*
5. *Dans quelle mesure Yakoub désire-t-il sa propre mort ?*
6. *Montrez comment les rôles de maître et de serviteur sont échangés entre Yakoub et Abderrahmen.*
7. *L'introduction du conte pose les termes d'une énigme. La relation de Yakoub la résout-elle ?*

SENS ET EFFETS

8. *Pourquoi le miroir est-il fait d'encre ?*
9. *Pourquoi le miroir est-il dans la main de Yakoub ?*
10. *« Sur la peau de sang de la justice » (lignes 13-14).*
    a) *La suite permet-elle d'expliquer le sens littéral de la formule ?*
    b) *D'où vient la force de cette formule ?*
11. *« La ville qu'on appelle Europe » (lignes 56-57). Quelle est cette ville ?*
12. *Relevez quelques exemples d'écriture poétique permise par la couleur orientale.*
13. *Les apparences du monde sont énumérées dans les lignes 43 à 54. Pouvez-vous rendre compte de leur enchaînement ?*
14. *« Les rues éclairées au gaz » (lignes 54-55). Était-ce une merveille en 1853 ?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

Jorge-Luis Borges a renouvelé l'inspiration fantastique par le recours à l'incongru. Montrez-en la fonction dans « Le Miroir d'encre » et d'autres contes de L'Aleph.

Création.

Récrivez à la manière de Borges l'un quelconque des contes de ce manuel.

Richard Matheson (né en 1926) écrit des récits de science-fiction où la monstruosité prend peu à peu possession de l'homme. On trouve en traduction française **Je suis une légende** *(son meilleur roman) et* **L'Homme qui rétrécit** *chez Denoël,* **Les Seins de glace,** *chez Gallimard.*

CYCLE DE SURVIE

Richard Matheson



Et ils se tinrent au pied des tours de cristal, dont les surfaces polies, telles de scintillants miroirs, réfléchissaient l'embrasement du couchant jusqu'à transformer la ville entière en lave incandescente.

Ras glissa un bras autour de la taille de sa bien-aimée.

— Heureuse? demanda-t-il, avec tendresse.

— Oh ! oui, exhala-t-elle. Ici, dans notre cité merveilleuse où tout n'est à jamais que paix et bonheur, comment serait-il permis de n'être pas heureuse?

De l'horizon, le soleil épandit sa bénédiction rose sur leur douce étreinte.

Le claquement de la machine s'arrête. Il replie ses doigts comme des fleurs qui se referment et clôt les paupières. Un vin vieux, cette prose. Quel étourdissant effet sur les papilles gustatives de son esprit. « J'y suis arrivé encore une fois, pense-t-il. Nom d'un petit bonhomme, j'y suis arrivé encore une fois. »

Il se laisse nager dans la satisfaction, puis refait surface. Il calibre le nombre de mots, adresse l'enveloppe, y insère le manuscrit, pèse le tout, appose les timbres et cachette. Encore une brève plongée dans les vagues du délice, et en route pour la boîte aux lettres.

Il est presque midi lorsque Richard Allen Shaggley[1] se met à descendre la rue silencieuse, avec son pardessus râpé. Il se hâte de sa démarche boitillante, de crainte de manquer la levée. *Ras et la Cité de Cristal* est du travail trop supérieur pour attendre seulement un jour. Il faut que le rédacteur en chef l'ait sur-le-champ. C'est une vente certaine.

Contournant le trou géant en forme d'entonnoir où des tuyaux s'entremêlent *(quand, nom d'un petit bonhomme, finiraient-ils de réparer ces sacrées canalisations?)*, il clopine du plus vite qu'il peut, le cœur vibrant, les doigts crispés sur l'enveloppe.

Midi. Il arrive à la boîte aux lettres et cherche anxieusement du regard le facteur. Celui-ci n'est pas en vue. Un soupir de soulagement sort de ses lèvres. Le visage en feu, Richard Allen Shaggley écoute le bruit sourd que fait l'enveloppe en heurtant le fond de la boîte.

Le pas traînant, l'heureux auteur s'éloigne en proie à une quinte de toux.

1. Ce nom évoque le mot *shaggy* (« hirsute ») et surtout *shaggy dog story*, « histoire abracadabra ».

2. Diminutif d'Allen.

3. Diminutif de Richard.

4. Aux États-Unis on désigne souvent les patrons par leurs initiales.

En grinçant légèrement des dents et en pestant contre ses jambes, Al[2] remonte d'une démarche lourde la rue silencieuse, sa sacoche de cuir pesant à son épaule fatiguée. « On devient vieux, pense-t-il, et je n'ai plus la voiture. Avec ces rhumatismes dans les jambes, c'est dur de faire la tournée. »

A midi quinze, il atteint la boîte aux lettres verte et sort les clés de sa poche. Se penchant avec effort, il l'ouvre et se saisit de son contenu. Un sourire détend son visage au rictus douloureux et il hoche la tête une fois en soulevant sa casquette. Encore un récit de Shaggley. A expédier sans retard. Voilà un homme qui savait écrire.

Se redressant avec un gémissement, Al met l'enveloppe dans sa sacoche, referme la boîte, puis s'en va en cheminant péniblement, sans cesser de sourire. « Ça vous rend fier », pense-t-il, « de transporter ses manuscrits ; même quand les jambes vous font mal. »

Al était un fanatique de Shaggley.

En rentrant de déjeuner cet après-midi-là, peu après trois heures, Rick[3] trouve sur son bureau une note de sa secrétaire.

Il lit :

Nouveau manuscrit de Shaggley juste arrivé. Une splendeur. N'oubliez pas que R. A.[4] *le veut dès que vous l'aurez terminé. S.*

Le visage du rédacteur en chef s'illumine de délice. Au beau milieu d'une journée au calme plat, nom d'un petit bonhomme, une manne tombée du ciel ! Il se laisse aller dans son fauteuil de cuir, tout sourire, et réprime son geste pour se saisir du crayon rouge (rien à corriger sur un texte de Shaggley !). Puis il sort le manuscrit de l'enveloppe et laisse retomber celle-ci sur la plaque de verre fendue qui couvre son bureau. Un nouveau Shaggley... quelle chance ! Nom d'un petit bonhomme, R.A. allait être aux anges.

Il lit les premières lignes, instantanément absorbé, et un transport s'empare de lui. En retenant son souffle, il plonge dans le récit comme dans un océan. Quel rythme harmonieux, quel art de l'évocation ! Ce que c'était que de savoir écrire. Distraitement, il frotte de la main la manche de veste de son complet pied-de-poule*, pour en chasser de la poussière de plâtre.

Tandis qu'il lit, le vent se lève encore, faisant voleter ses cheveux filasse*, souffletant son front de vagues tièdes. Inconsciemment, il porte sa main à sa joue et suit délicatement du doigt la cicatrice qui trace une ligne livide de son menton à sa tempe.

Le vent redouble de force. Il gémit comme un cor d'harmonie tout en éparpillant sur la moquette détrempée des feuilles de papier aux bords jaunis. Avec un mouvement d'humeur, Rick jette un regard furieux à la fissure béante qui parcourt le mur *(quand donc, nom d'un petit bonhomme, ces travaux seraient-ils terminés)*, puis il revient au manuscrit de Shaggley et en reprend la lecture avec une joie renouvelée.



Salvador Dali, né en 1904, *La guerre civile.*
« J'ai des rêves de guerre en mon âme inquiète. » (Victor Hugo)

Quand il a enfin terminé, il essuie du doigt une larme d'émotion douce-amère et presse la touche d'un appareil d'intercommunications.

85 — Un autre chèque pour Shaggley, ordonne-t-il, et il jette par-dessus son épaule la touche brisée.

A trois heures et demie, il apporte le manuscrit au bureau de R.A. et le laisse là.

A quatre heures, l'éditeur passe du rire aux pleurs tout en le 90 lisant avec fièvre, tandis que ses doigts noueux grattent la surface irrégulière de son crâne dénudé.

Le vieux Dick[5] Allen au dos bossu tape l'histoire de Shaggley à la linotype ce même après-midi, la vue brouillée de larmes de joie sous sa visière et la gorge secouée d'une toux liquide, que 95 domine le bourdonnement de sa machine. L'histoire arrive au kiosque peu après six heures. Le marchand à la joue balafrée la lit six fois de suite en piétinant sur ses jambes lasses, avant de se décider à contrecœur à la mettre en vente. A six heures et demie, le long de la rue, descend en clopinant le petit homme chauve. « Enfin, le repos 100 bien gagné après une dure journée », pense-t-il en s'arrêtant au kiosque du coin pour acheter de quoi lire.

Il regarde, bouche bée. Nom d'un petit bonhomme, une nouvelle histoire de Shaggley ! Quelle chance !

Et l'unique exemplaire. Il laisse sur le comptoir vingt-cinq cents 105 pour le marchand qui n'est pas là en ce moment.

Il rentre chez lui en traînant la jambe, au travers des ruines décharnées *(curieux, quand même, qu'ils n'aient pas encore remplacé ces immeubles consumés)*, et il lit tout en marchant. L'histoire est terminée avant qu'il arrive à domicile. Tout en dînant, il la relit 110 une fois encore, secouant sa tête surmontée de protubérances pour mieux exprimer son admiration devant cette merveille de poésie, cette magie de l'écriture. « Cela m'inspire, » songe-t-il.

Mais pas ce soir. Pour le moment, c'est l'heure de mettre de côté toutes les affaires : le couvercle sur la machine à écrire, le 115 pardessus râpé, le complet pied-de-poule élimé, la perruque filasse, la visière, la casquette de facteur et la sacoche de cuir — chaque chose à sa place propre.

A dix heures, il est endormi et rêve de champignons. Et, au matin, il se demande une fois de plus pourquoi les observateurs, 120 dans les premiers temps, n'avaient rien voulu voir d'autre dans le Nuage qu'un simple champignon géant[6].

A six heures du matin, Richard Allen Shaggley, la dernière bouchée de son breakfast avalée, est à sa machine à écrire.

Il commence à taper :

125 *Voici l'histoire de la rencontre de Ras avec la belle prêtresse de Shaggley, et de ce que fut leur amour.*

RICHARD MATHESON.
Les mondes macabres de R. Matheson.
présentés par A. Dorémieux.

5. Autre diminutif de Richard.

6. Allusion à une explosion atomique.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

1 *Analysez la disposition linéaire du conte.*

STRUCTURES

2 *Quels détails matériels suggèrent un cataclysme?*
3 *Relevez les infirmités dont souffrent les personnages et dégagez-en les correspondances.*
4 *Notez les autres répétitions significatives du texte.*
5 *Quels procédés l'auteur emploie-t-il pour révéler l'identité unique des personnages apparents tout en ménageant l'effet de surprise?*
6 *Le jeu du héros incarnant plusieurs personnages est-il un simple truc?*
7 *Est-il surprenant que le dernier homme soit un écrivain?*
8 *Comment savons-nous que Shaggley lui-même touche à sa fin?*

SENS ET EFFETS

9 *Montrez que la fin de récit placée au début du conte est à la fois une parodie de feuilleton et l'annonce ironique de la situation du conte.*
10 *Que signifie au juste l'expression* la belle prêtresse de Shaggley *(lignes 125-126)?*
11 *La première phrase du nouvel épisode qu'imagine Shaggley clôt « Le Cycle de survie ». Est-ce un hasard?*
12 *Ce conte de science-fiction est aussi et surtout une critique de la production littéraire. De quelle manière?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Étude de textes.

A des titres divers, le* Cycle de survie *peut être rapproché de* La Folle de Chaillot *(Jean Giraudoux),* Les Chaises *(Eugène Ionesco),* Malone meurt *(Samuel Becket),* Hiroshima, mon amour *(Marguerite Duras). Montrez-le pour l'une de ces œuvres.

Exposé.

L'interdiction des armes atomiques : position du problème.

Exposé.

La croyance en la fin du monde : apocalypse, millénarisme, éternel retour, vie et mort des astres.

Création.

Écrivez un récit de fin du monde.

Essai.

A l'opposé, le thème du premier homme ou du bon sauvage a intéressé le XVIIIe siècle. Exposez-en un aspect, par exemple chez Marivaux, Buffon, Rousseau ou Diderot.

la poēsie





Introduction générale

QUESTION DE MÉTHODE...

« Quand je regarde ce que l'on fait de la Poésie, ce que l'on demande, ce que l'on répond à son sujet, l'idée que l'on en donne dans les études, (et un peu partout), mon esprit, qui se croit, (par conséquence sans doute de la nature intime des esprits) le plus simple des esprits possibles, s'étonne à la limite de l'étonnement.

Il se dit : je ne vois rien dans tout ceci qui me permette de mieux lire ce poème, de l'*exécuter* mieux pour mon plaisir ; ni d'en concevoir plus distinctement la structure. On m'incite à tout autre chose, et il n'est rien qu'on aille chercher pour me détourner du *divin*. On m'enseigne des dates, de la biographie ; on m'entretient de querelles, de doctrines dont je n'ai cure, quand il s'agit de chants et de l'art subtil de la voix porteuse d'idées... Où donc est l'essentiel dans ces propos et dans ces thèses ? Que fait-on de ce qui s'observe immédiatement dans un texte, des sensations qu'il est composé pour produire ? Il sera bien temps de traiter de la vie, des amours et des opinions du poète, de ses amis et ennemis, de sa naissance et de sa mort, quand nous aurons assez avancé dans la *connaissance* poétique de son poème, c'est-à-dire quand nous nous serons fait l'instrument de la chose écrite, de manière que notre voix, notre intelligence et tous les ressorts de notre sensibilité se soient composés pour donner vie et présence puissante à l'acte de création de l'auteur (...).

La Poésie se forme et se communique dans l'abandon le plus pur ou dans l'attente la plus profonde : si on la prend pour objet d'étude, c'est par là qu'il faut regarder : c'est dans l'être, et fort peu dans ses environs. »

PAUL VALÉRY,
Préface à l'anthologie des Poètes de la N.R.F.

◄ Francis Picabia (1879-1953), *Hera*.

« Ta tête, ton geste, ton air
Sont beaux comme un beau paysage;
Le rire joue en ton visage
Comme un vent frais dans un ciel clair. »

Baudelaire, A celle qui est trop gaie.

I. LE POETIQUE

Étymologie : *Poème* vient du grec *poïema*, de *poiein*, « faire, créer ».

Qu'est-ce qu'un poète ?

C'est un *créateur* qui utilise le langage :

1. Pour *créer* il s'inspire généralement de la réalité (du monde extérieur ou de sa vie intérieure), soit pour la chanter, soit pour s'en plaindre. Il lui arrive de la traiter de tout autre façon et même de la renier, n'accordant d'intérêt qu'à **la réalité du langage.**

2. L'*artisan* qu'il est aussi *fait* en principe des vers, qui lui permettront de suggérer ce qu'il n'aurait pu exprimer en prose. Mais il peut s'en libérer.

3. « Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré » (Eluard). Le lecteur ou l'auditeur de poèmes ressentira une émotion poétique qui, aussi ineffable que celle du poète, peut toutefois avoir des prolongements tout à fait différents.

Pour compléter cette définition, vous chercherez dans votre dictionnaire le sens et les emplois des trois mots suivants : poème, poète, poésie.

Le poétique

Le mot *poétique,* comme adjectif, qualifie tout ce qui est relatif à la poésie : le sujet, l'inspiration, le style... En substantivant cet adjectif, au masculin, nous entendons explorer le domaine de l'émotion qui se dégage aux abords de *la poésie.*

a) La nature de l'émotion poétique :

■ *Montaigne (1533-1592) nous montre combien il est difficile de préciser la nature de cette émotion, qui échappe à la connaissance de la raison :*

« La bonne (poésie), l'excessive, la divine est au-dessus des règles et de la raison. Quiconque en discerne la beauté d'une vue ferme et rassise, il ne la voit pas, non plus que la splendeur d'un éclair. Elle ne pratique point notre jugement ; elle le ravit et ravage. »

(*Essais*, I, XXXVII).

Max Ernst (né en 1891), *Histoire naturelle.* Max Ernst, « le cerveau le plus magnifiquement hanté qui soit aujourd'hui » (Breton), a exécuté cette décoration murale dans la maison de Paul Eluard, à Saint-Brice, en 1923. On remarquera que sur les murs intérieurs de la maison il figure la maison telle qu'elle se voit... de l'extérieur. ▶

• Ni les philosophes, ni les poètes ne s'accordent pour nous dire où est le poétique. Certains l'ont situé dans le reflet de la « Nature » :

Fénelon (1651-1715) :

« Ce n'est ni le difficile, ni le rare, ni le merveilleux que je cherche ; c'est le beau simple, aimable et commode que je goûte (...). Je veux un beau si naturel, qu'il n'ait aucun besoin de me surprendre par sa nouveauté. Je veux que ses grâces ne vieillissent jamais, et que je ne puisse presque me passer de lui. »

(Lettre à l'Académie, Projet de Poétique).

Joubert (1754-1824) :

« La nature bien ordonnée, contemplée par l'homme bien ordonné, est la base, le fondement, l'essence du beau poétique. »

(Pensées, Essais et Maximes).



• Même si des esprits « classiques » subsistent à l'époque moderne, le sentiment poétique surgit selon les modernes plutôt dans l'insolite, l'écart, la rupture :

Baudelaire (1821-1867) :

« *Le beau est toujours bizarre.* Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau. C'est son immatriculation, sa caractéristique. Renversez la proposition, et tâchez de concevoir un *beau banal.* »

(*Curiosités esthétiques, Exposition Universelle de 1855,* I).

Cocteau (1889-1963) :

« (La poésie) montre nues, sous une lumière qui secoue la torpeur, les choses surprenantes qui nous environnent et que nos sens enregistraient machinalement (...). Mettez un lieu commun en place, nettoyez-le, frottez-le, éclairez-le de telle sorte qu'il frappe avec sa jeunesse et avec la même fraîcheur, le même jet qu'il avait à sa source, vous ferez œuvre de poète. »

(*Le Secret professionnel*).

• D'ailleurs le poétique, qu'il traduise un sentiment de réconciliation avec la nature ou la prise de conscience d'une rupture, peut apparaître à l'occasion de tout autre chose qu'un texte écrit :

Mme de Staël (1766-1817) :

« Il est difficile de dire ce qui n'est pas de la poésie ; mais si on veut comprendre ce qu'elle est, il faut appeler à son secours les impressions qu'excitent une belle contrée, une musique harmonieuse, le regard d'un objet chéri, et par dessus tout un sentiment religieux qui nous fait éprouver en nous-mêmes la présence de la Divinité. »

(*De l'Allemagne*).

b) Les effets du poétique :

■ *Si on ne sait ce qu'est ni où est le poétique précisément, en revanche on connaît assez bien ses effets et ses modes de manifestation:*

• Il provoque chez le destinataire une révélation d'aspirations plus ou moins cachées :

Pierre Reverdy (1889-1960) :

« La poésie est atteinte quand une œuvre d'art quelconque s'intègre, ne fût-ce qu'un moment, à la vie réelle de l'homme par l'émotion qu'elle provoque dans son esprit comme dans sa chair. La poésie n'est dans rien d'autre que dans la mise en commun d'aspirations diverses auxquelles l'œuvre d'art peut donner la violente illusion de s'être rencontrées. »

(*En vrac*).

• Il doit sa richesse et sa puissance à l'intégration d'un nombre considérable d'éléments fondus dans une composition unie :

Paul Claudel (1868-1955) :

« L'élément essentiel de tout art, quel qu'il soit, nous l'avons dit, est le rapport. Ce rapport dans la poésie est d'idées, d'images, de sentiments et surtout de sons, le tout entraîné par un certain temps, comme il est dans la peinture de couleurs et de lignes, dans la sculpture et dans l'architecture de volumes et de proportions et dans la musique de timbres et de mouvements.

La poésie est composition et c'est grâce à la composition qu'elle procure à l'oreille et au cœur de l'auditeur le plaisir qui lui est propre. Ce plaisir naît en effet du rapprochement, du contact et de l'amalgame, par le moyen de sens confiés à la vibration, d'idées appartenant aux ordres les plus divers, qui nous procure le sentiment d'une extension heureuse, pénétrante et presque divine, de nos pouvoirs. »

(*Préface à l'anthologie de la poésie mexicaine*).

• C'est d'ailleurs pourquoi il échappe à l'analyse rationnelle. A la limite, le sens du texte peut être complètement oblitéré :

Gérard de Nerval (1808-1855) :

« Mes sonnets ne sont guère plus obscurs que la métaphysique de Hegel... et perdraient leur charme à être expliqués, si la chose en était possible. »

(cité par Henri BREMOND dans *La Poésie pure*).

En poésie le sens n'est jamais l'essentiel. Ce qui existe dans un poème, ce sont des mots qui jouent entre eux, avec leur son, avec leur sens clair mais aussi leurs sens figurés souvent latents, avec leurs affinités ou leur hostilité. Un poème ne se traduit pas, ne se résume pas, ne se prête à aucune des opérations propres à la prose, qui dit *quelque chose*, alors que le poème *se* dit et ne dit que lui-même.

Mais si le poème existe ainsi pour lui-même, ne peut-on craindre qu'il ait perdu tout contact avec le réel ? Pas tout à fait : le poème émane du réel, qu'il le chante, le maudisse ou le nie, mais ce qui importe à l'amateur de poésie, c'est justement qu'il soit une *émanation,* une construction de mots produite par une sensibilité et une intelligence. Autrement dit, la poésie n'est pas la prose et le poétique n'est pas le réel.

Pour le poète allemand Novalis (1772-1801), le pouvoir divin et magique du poète se manifeste dans son don de « révéler à l'aide des mots tout un monde inconnu et grandiose ». Le poétique nous environne, chaque élément naturel n'est qu'un signe qui demande à être déchiffré par le poète-devin, qui finira peut-être par avoir accès aux secrets essentiels, aux lois de l'univers. Cette foi et cette attente sont en elles-mêmes éminemment **poétiques.**

Novalis

LE MONDE ? UN IMMENSE POÈME A DÉCHIFFRER

Seuls les poètes ont senti ce que la Nature peut être pour l'homme, dit un beau jeune homme, et l'on peut dire que chez eux l'humanité se trouve en état de dissolution parfaite, aussi chaque impression, dans ce milieu limpide et mobile, se propage-t-elle immédiatement en tout sens 5 avec toutes ses nuances infinies. Dans la Nature ils trouvent tout. Elle ne révèle son âme qu'à eux seuls et ce n'est point en vain qu'ils cherchent dans son intimité toutes les félicités de l'âge d'or. Pour eux la Nature a tous les aspects d'une personnalité infinie, et elle les surprend plus que l'homme le plus spirituel, le plus vif, par ses tours spirituels et ses saillies, 10 ses rencontres et ses écarts, ses grandes pensées et ses bizarreries. La richesse inépuisable de son imagination fait qu'on ne recherche jamais en vain sa fréquentation. Elle sait tout embellir, animer, confirmer, et s'il est vrai que dans le détail semble régner un mécanisme inconscient et absurde, un regard plus pénétrant aperçoit pourtant dans la rencontre 15 et le déroulement des contingences une miraculeuse sympathie avec le cœur humain. Le vent est un mouvement de l'air qui peut avoir diverses causes extérieures, mais n'est-il pas plus et mieux pour le cœur solitaire et nostalgique quand il passe, venant de contrées aimées, et semble par mille accords sourds et mélancoliques fondre la douleur muette dans le 20 profond soupir mélodieux de la Nature entière ? Le jeune amoureux ne sent-il pas dans l'humble et jeune verdure des prairies printanières l'expression délicieusement vraie de son âme gonflée de floraisons naissantes ? Et l'élan tumultueux d'un cœur qui aspire à se dissoudre doucement dans une coupe de vin doré apparaît-elle jamais de façon 25 plus exquise et plus vive que dans la grappe gonflée et luisante, à demi cachée sous ses larges feuilles ? On accuse les poètes d'exagération, et c'est tout juste si on leur passe leur langage imagé et impropre ; on se contente même sans autre examen d'attribuer à leur imagination la singulière propriété de voir et d'entendre des choses que les autres ne voient 30 ni n'entendent, et ce gracieux délire qui dispose à sa fantaisie du réel. Il me semble quant à moi que les poètes sont loin d'exagérer assez ; ils ne pressentent que confusément la magie de leur langage et se contentent de jouer avec leur imagination comme l'enfant avec la baguette magique de son père. Ils ignorent quelles forces leur sont soumises, quels mondes

35 sont à leur discrétion. N'est-il pas vrai que pierres et forêts obéissent à la musique et, domptées par elle, se plient à notre volonté comme des animaux domestiques ? Que les fleurs les plus belles éclosent réellement autour de la bien-aimée et sont heureuses de lui servir de parure ? Que pour elle le ciel se rassérène et la mer s'aplanit ? La Nature entière 40 n'exprime-t-elle pas, comme le visage et les gestes, le battement des artères et les couleurs du teint, l'état de quelqu'un de ces êtres supérieurs et merveilleux que nous appelons des hommes ? Le rocher ne prend-il pas une personnalité dès que je m'adresse à lui ? Et en quoi suis-je distinct du fleuve quand, plongeant mon regard mélancolique dans ses ondes, je 45 laisse aller mes pensées au fil de son eau ? Seule une âme paisible et attachée au monde sensible comprendra le monde végétal, seul un joyeux enfant ou un sauvage comprendra les animaux. Je ne sais s'il s'est déjà trouvé quelqu'un pour comprendre les pierres et les astres, mais certainement, ce doit avoir été un être sublime.

NOVALIS, *Petits écrits.*
Traduit par Geneviève Bianquis, éd. Aubier.

Carl Sandburg

APHORISMES

La poésie est une projection dans le silence, de cadences arrangées de façon à briser ce silence, au moyen d'échos, de syllabes et de longueurs d'ondes aux intentions précises.

La poésie est le tracé des trajectoires que parcourt un fini, jusqu'aux points infinis de ses échos.

La poésie est un jeu de marionnettes, où des occupants de fusées et des plongeurs d'abîmes marins potinent sur le sixième sens et la quatrième dimension.

La poésie est un nœud coulant autour de la pulsation d'une pensée, d'une deuxième pensée et d'une pensée intermédiaire pour laquelle il n'y a pas encore d'ordre numéral.

La poésie est un écho qui demande à une ombre danseuse d'être sa partenaire.

La poésie est le journal d'un animal marin qui vit sur terre et qui voudrait voler.

La poésie est la trace fossile, dans une pierre, d'une nageoire et d'une aile, avec entre elles un serment illisible.

La poésie est un ciel assombri par une migration de canards sauvages.

CARL SANDBURG (1878-1967)
Cité et traduit par Alain Bosquet,
dans son Introduction à *Le peuple, oui,*
éd. P. Seghers.

II. POESIE ET LANGAGE

« AU POÈTE. — Que la langue soit pour toi ce qu'est le corps pour les amants. C'est lui seul qui sépare les êtres et les unit. »

SCHILLER.

« Le poème est un miracle, le seul miracle humain. »

ALAIN.

Le mot

■ *Le langage est le matériau du poète. Nul, plus que lui, n'est sensible à ses possibilités et à ses modifications:*

Horace (65-8 av. J.-C.) avait déjà remarqué combien était fragile l'œuvre du poète, entièrement dépendante de l'état de la langue où il s'exprime :

« Les forêts changent de feuilles à mesure que l'année décline, et les premières tombent : ainsi meurent les vieilles générations de mots, et les nouvelles, comme des jeunes gens, s'épanouissent et prennent force. Nous sommes condamnés à mourir, nous et nos œuvres... Les mots ne conserveront pas un éclat et un crédit éternels. Beaucoup renaîtront, qui ont aujourd'hui disparu, beaucoup tomberont, qui sont actuellement en honneur si l'exige l'usage, ce maître absolu, légitime, régulier de la langue. »

(Art poétique).

Il est d'ailleurs très fréquent qu'une grande époque poétique corresponde à une période de mutation, de crise, de réflexion dans le domaine de la langue. En France les poètes de la Pléiade, au XVI[e] siècle, dressent des programmes ambitieux de rénovation du vocabulaire et de la versification, en même temps qu'ils ressucitent les grands genres antiques. Les exigences de Malherbe, au début du siècle suivant, sont fondées sur une réflexion à propos des pouvoirs réels de la parole poétique : ce poète a été surnommé « le tyran des mots et des syllabes ».

L'impuissance poétique qui s'est fait ressentir depuis la seconde moitié du XVII[e] siècle jusqu'à 1820 est également liée à une autre forme de crise du langage : la sensibilité, l'imagination ne parviennent plus à trouver le moule où se modeler et s'exprimer. Et pourtant les autres arts s'enrichissent et s'épanouissent.

Les modernes et nos contemporains, depuis les premières audaces romantiques, ont compris qu'il ne pouvait y avoir rénovation, « progrès », approfondissement en matière de poésie, qu'à la lumière de méditations incessantes sur le langage. Ni Baudelaire, ni Mallarmé, ni Rimbaud, ni les surréalistes ne seraient allés si loin, s'ils ne s'étaient, chacun à sa façon, colletés avec les mots.

Le poète va décomposer le langage, le concentrer en « bibelot d'inanité sonore » (Mallarmé), l'explorer en même temps que l'inconscient, le dérégler avec un humour déflagrateur ou en tirer des édifices de pure architecture, à moins que ce ne soient des chants palpitants de mysticisme. Tout poète est un Sisyphe acharné à pousser le rocher du langage.

■ *Mais la langue est aussi le matériau du prosateur. Quelles sont les caractéristiques du traitement qui la transforme en « or » poétique?*

Le philosophe Hegel (1770-1831), dans son *Esthétique*, présente ainsi les données du problème :

« Le mot, la parole, est le moyen de communication le plus intelligible et qui convient le plus à l'esprit, un moyen qui permet de saisir et d'exprimer tout ce qui s'agite dans les profondeurs de la conscience, tout ce qui habite ses régions en apparence les plus inaccessibles (...). (Mais la poésie) se sert pour la communication extérieure du même moyen que les représentations religieuses, la pensée scientifique ou les œuvres purement et simplement prosaïques, à savoir du langage, si bien qu'en s'en servant elle ne doit pas s'égarer... dans un domaine qui lui soit étranger. »

Les poètes n'ont pas fui la question, et certains se sont expliqués dans des textes théoriques. Voici deux réponses de poètes :

Pierre-Jean Jouve (né en 1887) :

« La Poésie est l'expression des hauteurs du langage.

« Elle ne repose pas sur un nombre d'éléments sensibles comme la Musique. Embrassant par l'image, fruit de la mémoire, la totalité du monde virtuel, l'univers — elle est établie sur le *mot*, signe déjà chargé de sens complexe, et touchant une quantité incertaine du réel.

« Univers : l'extérieur comme l'intérieur, la pensée comme la rêverie et tout l'instinct, hier et demain, ce qui est défini et ce qui ne saurait être défini.

« La Poésie est établie sur le mot ; sur la tension organisée entre les mots, c'est le « chant » ; sur les mystères de l'association des idées et des colorations, entre souvenirs, émotions, et désirs, provoqués par les mots ; et enfin j'oserai dire, sur le pouvoir occulte du mot de créer la chose.

« En sorte qu'il n'y a pas poésie s'il n'y a pas absolue création, et que, tout autour de cette création comme un nimbe permanent, le mystère doit demeurer. Création et mystère forment le trésor de Poésie. »

(En miroir).



Basile Valentin, XVIe-XVIIe siècle, *le Cœur fleuri*. L'étrange beauté des œuvres alchimiques tient à ce que leur sens échappe à qui ne possède pas leur code : on appelle « fantastique » ce à quoi on n'est pas « initié ».

Pierre Reverdy (1889-1960) :

« La poésie est une transmutation de valeurs. Tant que cette transmutation n'a pas eu lieu, les choses restent ce qu'elles sont et les mots qui les représentent eux-mêmes restent tout simplement les mots qu'ils sont, de simples signes qui attendent d'entrer en fonction. Seul celui qui est capable de cette opération magique de transmutation a droit au titre de poète — c'est pourquoi de vrais, il n'en existe pas tant. Il n'y a pas de choses, il n'est pas de mots plus poétiques les uns que les autres. Il en est de plus grossiers et de plus fins, mais de plus poétiques, point. Aucune chose, aucun mot ne recèle la moindre parcelle de poésie en soi. Tout est dans l'opération de l'esprit, du cœur du poète, de celui qui justement mérite d'être appelé poète, sur les choses à l'aide des mots et à travers les mots. »

(En vrac).

■ *La poésie, « alchimie du verbe » (Rimbaud) :*

Reverdy emploie le mot de *transmutation*, qui nous rappelle le grand rêve et la grande illusion des alchimistes du Moyen Age cherchant la formule de transmutation des métaux en or. De même, les mots en eux-mêmes ne sont que du vil métal : le génie du poète en fait de l'or. Son secret, comme celui des alchimistes, consiste à intégrer en une unité indissoluble leurs matières hétérogènes.

Baudelaire, de son côté, qualifie la langue et l'écriture « d'opérations magiques », de « sorcellerie évocatoire ».

La poésie contemporaine n'a pas cessé de multiplier ces opérations, de les penser et de les expérimenter. C'est encore à Pierre Reverdy qu'il faut revenir pour obtenir la définition de l'*image* et de l'*analogie*, bases mêmes de toute cette recherche :

« Une image n'est pas forte parce qu'elle est *brutale* ou *fantastique*, mais parce que l'association des idées est lointaine et juste. »

« L'analogie est un moyen de création, c'est une *existence de rapports* ; or de la nature de ces rapports dépend la force ou la faiblesse de l'image créée. »

« Le propre de l'image forte est d'être issue du rapprochement spontané de deux réalités très distantes dont l'*esprit* seul a saisi les rapports. »

(Le gant de Crin).

L'illumination que connaît l'esprit saisissant la relation analogique est la poésie même pour André Breton :

« Je n'ai jamais éprouvé le plaisir intellectuel que sur le plan analogique. Pour moi la seule *évidence* au monde est commandée par le rapport spontané, extra-lucide, insolent qui s'établit, dans certaines conditions, entre telle chose et telle autre, que le sens commun retiendrait de confronter. Aussi vrai que le mot le plus haïssable me paraît être le mot *donc*, avec tout ce qu'il entraîne de vanité et de délectation morose, j'aime éperdument tout ce qui, rompant d'aventure le fil de la pensée discursive, part soudain en fusée illuminant une vie de relations autrement féconde, dont tout indique que les hommes des premiers âges eurent le secret. »

(Signe ascendant).

La rhétorique

■ *Toutes ces intuitions des poètes ne pourraient-elles être corroborées, précisées à la lumière d'une « science » des figures et des procédés du langage, autrement dit grâce à la rhétorique?*

« Poetrie est science qui aprent à faindre et a fere ficcions fondees en raison et en la semblance des choses desquelles on veut parler et est ceste science moult necessaire a ceulx qui veulent beau parler, et pourtant poetrie, a mon advis, est subalterne de rhetorique. »

(JACQUES LEGRAND,
Recueils d'art de seconde Rhétorique, XVe siècle).

On a souvent répété que ce qui caractérisait le *style* d'un écrivain était cet *écart* si personnel qu'il apportait entre ce que tout autre à sa place aurait dit, banalement, et sa propre façon d'exprimer la même chose. Peut-on aborder « scientifiquement » la connaissance de ces *écarts?*

Par exemple, lorsque Baudelaire écrit : « La Nature est un temple... » (voir p. 115), peut-on, au lieu seulement de « ressentir » la beauté de l'image (les fûts des arbres vu *comme* des piliers), *expliquer* par quel phénomène linguistique et psychologique Baudelaire a pu mentir (la Nature n'est pas un temple) et dire pourtant « plus juste » avec son mensonge?

Quel est donc le processus qui l'a fait glisser de « Dans la nature il y a des forêts », à « Une forêt ressemble avec ses arbres à un temple », pour finalement concentrer tout ce cheminement de pensée en cinq mots : « La Nature est un temple »?

Une rhétorique moderne (reprenant une science déjà pratiquée dans l'Antiquité) se donne pour objet d'analyser toutes ces transformations, au niveau des mots comme au niveau de la phrase. D'abord, remarquons que les poètes n'ont pas seuls le privilège de créer ces écarts. La langue quotidienne, lorsqu'elle tend à créer une certaine émotion (ou pour toute autre raison), utilise également des *figures* rhétoriques. Par exemple, si on peut considérer, devant l'arrivée soudaine de quelqu'un, que la norme est : « Ah, c'est donc toi! », ce message dans un drame emphatique deviendra : « Mon Dieu, est-ce bien vous? »; mais à l'usine on s'exclamera : « Ah, ah, le phénomène qui se montre », ou « Tiens, voilà l'oiseau ». Ces dernières expressions sont aussi complexes, sur le plan rhétorique, que « La Nature est un temple... ».

Le poème reste cependant le lieu privilégié de ces transformations car il les autorise à peu près toutes, de la plus simple à la plus recherchée. Il en tire d'autre part sa substance et son essence. Par conséquent, il devient lieu d'élection de l'analyse rhétorique.

Il ne faut pas confondre toutefois la rhétorique avec une réduction à la logique. La logique n'admet pas : « La Nature est un temple ». Pour elle c'est faux; pour le poète et son lecteur c'est juste. Jamais on ne pourra le « vérifier », mais chacun réagit et résonne à la suggestion baudelairienne. La rhétorique tentera de montrer pourquoi ce mensonge est vrai tout de même, au plan de la réalité poétique.

■ *Pour illustrer cette approche de la littérature et particulièrement de la poésie, examinons quelques figures très fréquentes:*

• La *métonymie* est un mode de **substitution** : usant des relations d'ordre spatial, causal ou temporel, entre deux termes, on emploiera un terme pour un autre. Mais cette substitution suppose que les deux termes soient contigus à l'intérieur d'un même ordre de pensée. Ainsi, un contenant et un contenu se substitueront-ils l'un à l'autre; ou un producteur et un produit, une cause et un effet, etc.

La couronne est en danger (= le roi est en danger)
Un vieillard encore vert (= encore bien vigoureux)
A cette époque le chaume abritait nos paysans (=de pauvres cabanes couvertes de chaume)
Avoir la mort dans l'âme (= être d'un chagrin tel qu'on en pourrait mourir)

• La *comparaison* introduit un rapport d'analogie entre deux termes juxtaposés généralement par l'intermédiaire d'un mot de liaison : *comme, ainsi que, tel...* Elle tend à commenter, à qualifier, à éclairer l'un des termes en présence (le comparé). Parmi les expressions stéréotypées, relevons : *muet comme une carpe, nu comme un ver, frapper comme un sourd, laid comme un pou...*

A *comme* peuvent se substituer des relations grammaticales plus complexes :

Et son teint au vôtre *pareil* (RONSARD)
Tes yeux, où rien ne se révèle
De doux ni d'amer,
Sont deux bijoux froids où se mêle
L'or avec le fer (BAUDELAIRE)

• La *métaphore* consiste à « transposer » un mot de son domaine habituel vers un autre, opération qui ne prend sens que par une comparaison sous-entendue, et valeur que par un effet de surprise qui ne doit pourtant jamais sembler gratuit.

La réussite de la métaphore tient à ce qu'il existe entre les deux termes mis « improprement » en présence une intersection, même très éloignée, qui réapparaît à l'occasion de leur rapprochement.

Soit : L'homme n'est qu'un roseau.

Homme et *roseau* sont très éloignés, mais ils ont en commun la même *fragilité.* Pascal, sans prononcer le mot, le suggère en rapprochant les deux termes. C'est leur point d'intersection.

Une fois acquis ce point d'intersection, l'écrivain va généraliser l'identité des termes dans leur intégralité. L'homme ne va pas être seulement fragile comme un roseau, mais il *devient* effectivement roseau, ce qui permet à Pascal de développer sa métaphore en un véritable raisonnement :

... mais c'est un roseau pensant. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser : une vapeur, une goutte d'eau suffit pour le tuer, etc.

C'est cette qualité généralisante de la métaphore qui lui permet de *créer* de véritables réalités d'ordre poétique, où les termes juxtaposés perdent leur spécificité en un *ensemble* nouveau.

Bergère o tour Eiffel (APOLLINAIRE)

III. POESIE ET PENSEE

« Dans la poésie... l'homme est concentré sur le fond de sa réalité humaine. Il y accède à la quiétude ; non point, il est vrai, à la quiétude illusoire de l'inactivité et du vide de la pensée, mais à cette quiétude infinie dans laquelle toutes les énergies et toutes les relations sont en activité.

La poésie éveille l'apparition de l'irréel et du rêve face à la réalité bruyante et palpable dans laquelle nous nous croyons chez nous. Et pourtant c'est tout au contraire ce que le poète dit et ce qu'il assume d'être qui est le réel. »

HEIDEGGER.

Le poète et le philosophe

■ *A l'origine de la pensée occidentale, un divorce dramatique entre poésie et philosophie.*

Le philosophe grec Platon, au IVe siècle avant J.-C., tout en reconnaissant aux poètes un don divin (voir notre extrait, p. 128), les fait exclure de sa Cité idéale : irresponsables de leur génie, ils sont aussi des esprits spécialisés, incapables de se plier à la discipline des activités collectives :

« Les poètes (...) ne sont point guidés dans leurs créations par la science, mais par une sorte d'instinct et par une inspiration divine, de même que les devins et les prophètes, qui, eux aussi, disent beaucoup de belles choses, mais sans se rendre compte de ce qu'ils disent. »

(Apologie de Socrate).

Donc, même s'il est le porte-parole des dieux, celui qui « délire » ne possède pas la *raison.* Cette condamnation porte loin : elle suppose une coupure entre raison et poésie, entre philosophie et poésie. En Occident, la poésie ne serait pas un mode de la pensée...

Même à notre époque, l'opinion publique n'est pas encore revenue, dans sa grande majorité, sur l'exclusion platonicienne. Pourtant, en réintroduisant la nécessité du *travail* dans la composition poétique, Aristote, quelques années après Platon, rendait à la *raison* une place importante dans le travail poétique, et par conséquent supprimait les motifs qui chez Platon justifiaient l'exil du poète hors de la collectivité. Il ira jusqu'à reconnaître un caractère philosophique à la création poétique; comparant par exemple la poésie à l'histoire, il écrit :

« La poésie est plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire, car la poésie reste dans le général et l'histoire n'étudie que le particulier. »

(Art poétique, IX).

Malgré Aristote, malgré le poète latin Horace (65-8 av. J.-C.), qui nous a laissé un important *Art poétique* (voir p. 106), la méfiance des philosophes, puis celle des hommes de science, ces propriétaires de la « raison », ne se laisse guère prendre en défaut, jusqu'au XIXe siècle. Par exemple, J.-B. Vico (1668-1744), philosophe et esthéticien italien, écrit :

« Les études des métaphysiciens et des poètes sont entièrement opposées ; alors que la philosophie en effet débarrasse l'esprit des préjugés de l'enfance, la poésie au contraire le plonge tout entier et le fait tomber dans les préjugés ; la première résiste au jugement des sens, la seconde fait d'eux sa principale règle ; celle-là affaiblit l'imagination, celle-ci la fortifie. La philosophie est attentive à ne pas faire de l'esprit un corps ; la poésie ne se réjouit de rien plus que de donner à cet esprit une apparence corporelle. Ainsi les pensées des philosophes sont toutes abstraites, les concepts poétiques au contraire sont d'autant plus beaux qu'ils apparaissent sous une forme plus corporelle. Pour connaître le vrai en toutes choses, il faut que l'esprit des doctes soit libre de toutes passions, et l'étude de la philosophie exige une véritable ascèse. Pour s'adonner à la poésie il faut s'abandonner au contraire à l'impulsion des passions les plus violentes ; ne serait point poète celui qui ne se laisserait point troubler et émouvoir par de tels sentiments. »

(*Œuvres choisies*,
traduit par J. Chaix-Ruy).

Le heurt avec la science

Vico est très représentatif de cette époque où la naissance de l'esprit scientifique se doublait d'un mépris général envers tout ce qui avait caractérisé l'enfance de l'humanité : les mythes, la poésie, voire la religion. La rationalité moderne, avec sa patiente exploration des lois de l'univers, avait commencé du temps de Descartes et battait en brèche l'imagination du poète, liée à un anthropocentrisme dérisoire.

C'est la victoire de la prose, qui analyse et transmet des connaissances, contre la poésie, qui suggère des intuitions mensongères. C'est la victoire du sens sur la forme. D'ailleurs les limites de la versification traditionnelle jouent ici un rôle négatif. Cette époque, qui pratique beaucoup la poésie d'agrément, n'y voit plus guère qu'un jeu. La poésie? « Tantôt c'est le langage des Dieux, tantôt c'est le langage des Fous; rarement celui d'un Honnête-homme. » (Saint-Evremond)

Il faudra donc attendre plus d'un siècle pour s'apercevoir que l'inquiétude humaine, le mystère de notre condition, les arcanes du langage, les questions ultimes restaient toujours opaques et tragiques. Il faudra un peu plus pour reconnaître à la poésie ses pouvoirs d'investigation.

Certains poètes ont cru à une réconciliation entre la science et la poésie. Par exemple, André Chénier, au XVIII[e] siècle, dans *L'Invention* :

> « Torricelli, Newton, Kepler et Galilée,
> Plus doctes, plus heureux dans leurs puissants efforts,
> A tout nouveau Virgile ont ouvert des trésors.
> Tous les arts sont unis ; les sciences humaines
> N'ont pu de leur empire étendre les domaines,
> Sans agrandir aussi la carrière des vers. »

Et Leconte de Lisle, au XIX[e], dans sa préface aux *Poèmes antiques* :

> « L'art et la science, longtemps séparés par suite des efforts divergents de l'intelligence, doivent donc tendre à s'unir étroitement, si ce n'est à se confondre. L'un a été la révélation primitive de l'idéal contenu dans la nature extérieure ; l'autre en a été l'étude passionnée et l'exposition lumineuse. »

Mais l'avenir de la poésie donnera raison à Baudelaire se raillant des prétentions artistiques du positivisme.

Retrouvant la véritable vocation du poétique, la poésie d'aujourd'hui recoupe les moments les plus élevés de la poésie du passé. Les dizains de *Délie*, de Maurice Scève, au XVI[e] siècle, étaient autant d'exercices spirituels tendant à réaliser l'harmonie des contraires. De nos jours, une réflexion aussi « essentielle » réapparaît chez René Char, qui tente de réconcilier poésie et pensée, dans des vers dont chacun s'ouvre en profondeur :

> « Produis ce que la connaissance veut garder secret, la connaissance aux cent passages. »
> « Pouvoir marcher, sans tromper l'oiseau, du cœur de l'arbre à l'extase du fruit. »
> « La poésie est de toutes les eaux claires celle qui s'attarde le moins aux reflets du pont. »
> « Poésie, la vie future à l'intérieur de l'homme requalifié. »

(Fureur et mystère).

La Voyance

Dès 1817, Achim von Arnim (1781-1831) avait qualifié le poète de Voyant. « Nous nommons voyants les poètes sacrés; nommons voyance d'une espèce supérieure la création poétique. »

Devenu célèbre en France avec Rimbaud, ce terme définit fréquemment cette faculté ultra-lucide qui aboutit à la *connaissance* poétique du monde.

Hugo lui aussi a senti passer le vent de la voyance :

> « Le domaine de la poésie est illimité. Sous le monde réel, il existe un monde idéal, qui se montre resplendissant à l'œil de ceux que des méditations graves ont accoutumés à voir dans les choses plus que les choses. »

(Préface des *Odes*).

*Après Gérard de Nerval, authentique « voyant », le premier à être passé de l'autre côté des choses..., c'est Baudelaire qui, avant Rimbaud, nous persuadera « que tout est hiéroglyphique ». Or, ajoute-t-il à propos de Victor Hugo: « Qu'est-ce qu'un poète... si ce n'est un traducteur, un déchiffreur? » Ces énigmes qu'il déchiffre sont l'ensemble des correspondances qui existent entre les objets, les formes, les parfums, les couleurs, tous les éléments de la nature, et leurs reflets spirituels, qui se confondent dans l'***universelle analogie,** *d'où le poète aura à les extraire pour les enchâsser en des vers inoubliables:*

CORRESPONDANCES

Baudelaire

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles*
Qui l'observent avec des regards familiers.

5 Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
10 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre*, le musc*, le benjoin* et l'encens*,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

BAUDELAIRE,
Les Fleurs du mal.



Le jeune poète-mage Rimbaud (1854-1891) *dont toute l'œuvre est achevée à l'âge de vingt et un ans, s'est livré à une révolte absolue contre la « civilisation », « les produits de l'esprit humain » qui ont éloigné de nous la présence authentique des choses. Nostalgie de cet état originel où l'homme se sentait en harmonie avec les forces de la nature, l'aventure rimbaldienne est une remontée au sein des forces vives de l'universel, où il se consumera. Car dans cet état de réconciliation, l'omniscience et le vertige du néant voisinent. En cette quête, le poète est un prophète qui remonte aux sources, un* **voyant.** *Le « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » est une condition nécessaire à qui veut obtenir la révélation, se séparer du vieil homme et de sa culture. Dans ses poèmes, le Voyant nous livre le reflet de notre univers sous un jour de féerie, d'étrangeté, qui provient en réalité du soleil intérieur d'un jeune dieu proférant le monde « réel », entrevu au-delà des apparences qui aveuglent les hommes.*

Mais toute l'expérience n'aboutira qu'à travers l'invention d'un langage nouveau:

« (Le poète) devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu'il rapporte de *là-bas* a forme, il donne forme : si c'est informe, il donne l'informe. Trouver une langue. Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! (...). Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle. »

(Lettre à Paul Demeny, du 15 mai 1871).

Le pouvoir verbal recompose l'univers magique des images mentales, double reflet de l'idéal et de l'inconscient.

Arthur Rimbaud

LETTRE A PAUL DEMENY

Charleville, 15 mai 1871.

— Voici de la prose sur l'avenir de la poésie —

Toute poésie antique aboutit à la poésie grecque, Vie harmonieuse. — De la Grèce au mouvement romantique, — moyen âge, — il y a des lettrés, des versificateurs*. D'Ennius* à Théroldus*, de Théroldus
5 à Casimir Delavigne*, tout est prose rimée, un jeu, avachissement et gloire d'innombrables générations idiotes : Racine est le pur, le fort, le grand. — On eût soufflé sur ses rimes, brouillé ses hémistiches*, que le Divin Sot serait aujourd'hui aussi ignoré que le premier venu auteur d'*Origines*. — Après Racine, le jeu moisit. Il a duré deux
10 mille ans !

Ni plaisanterie, ni paradoxe*. La raison m'inspire plus de certitudes sur le sujet que n'aurait jamais eu de colères un Jeune-France[1]. Du reste, libre aux *nouveaux* d'exécrer les ancêtres : on est chez soi et l'on a le temps.

15 On n'a jamais bien jugé le romantisme ; qui l'aurait jugé ? Les critiques ! Les romantiques ? qui prouvent si bien que la chanson est si peu souvent l'œuvre, c'est-à-dire la pensée chantée *et comprise* du chanteur ?

Car JE est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de
20 sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.

Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du Moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes
25 qui, depuis un temps infini, ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs !

En Grèce, ai-je dit, vers et lyres rhythment *l'Action*. Après, musique et rimes sont jeux, délassements. L'étude de ce passé charme les curieux : plusieurs s'éjouissent à renouveler ces antiquités : —
30 c'est pour eux. L'intelligence universelle a toujours jeté ses idées naturellement ; les hommes ramassaient une partie de ces fruits du cerveau : on agissait par, on en écrivait des livres : telle allait la marche, l'homme ne se travaillant pas, n'étant pas encore éveillé, ou pas encore dans la plénitude du grand songe. Des fonctionnaires, des écrivains :
35 auteur, créateur, poète, cet homme n'a jamais existé !

La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver ; cela semble simple : en tout cerveau s'accomplit un développement naturel ; tant *d'égoïstes*
40 se proclament auteurs ; il en est bien d'autres qui *s*'attribuent leur progrès intellectuel ! — Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse : à l'instar des comprachicos, quoi ! Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage.

Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*.

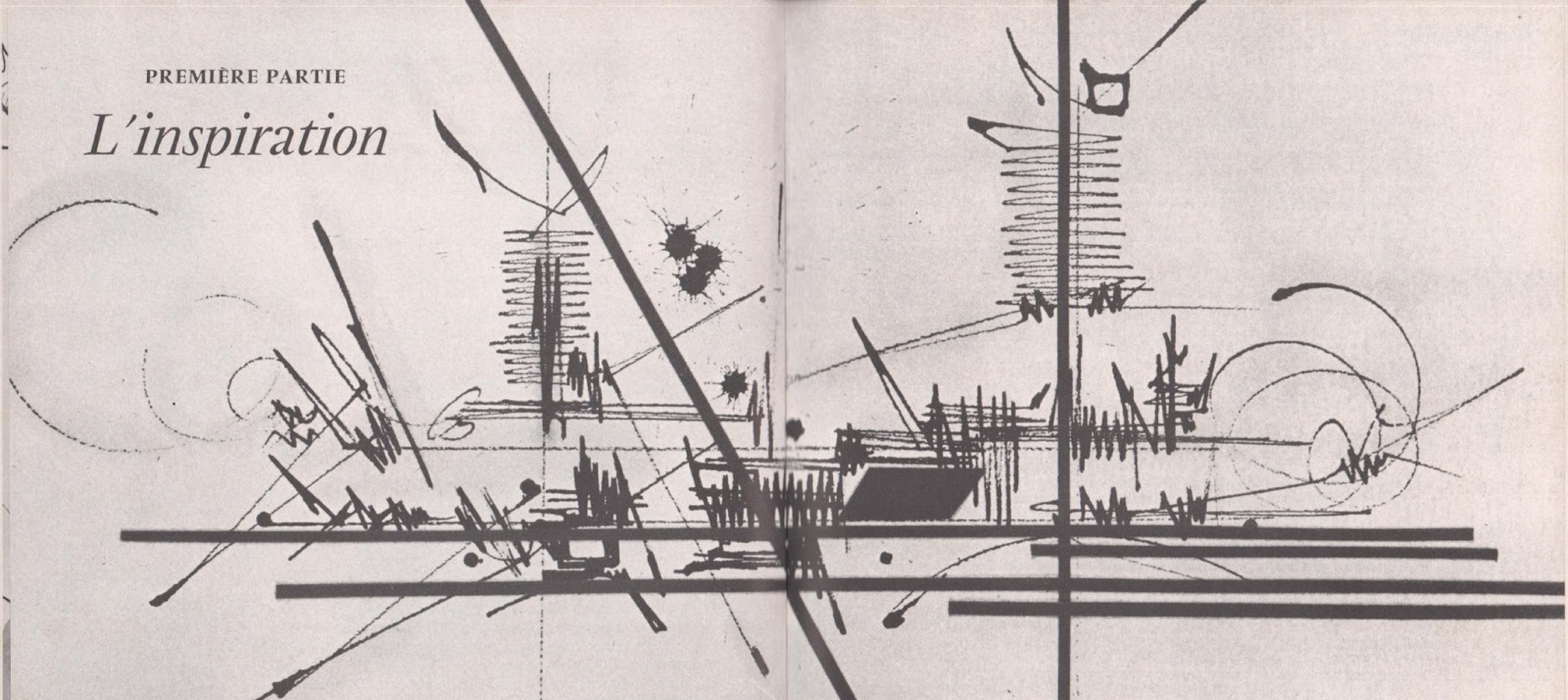
45 Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand
50 malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant ! — Car il arrive à l'*inconnu* ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront
55 d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé !

1. Nom donné à un groupe d'écrivains et artistes romantiques réputés pour leurs excès et leurs engagements spectaculaires.

ARTHUR RIMBAUD, *Œuvres*
Texte établi par H. de Bouillane de Lacoste, éd. Mercure de France.

PREMIÈRE PARTIE

L'inspiration



Un grand nombre de poètes ayant reconnu qu'il existait deux *moments* dans la création poétique, *l'inspiration* et *le travail,* on admet généralement cette bipartition, tout en notant que chez certains, plus « romantiques » que d'autres, l'inspiration l'emportait, tandis que les « classiques » s'adonnaient surtout à un travail régulier et patient.

Dans cette imagerie tout n'est pas faux, mais il faut dépasser les simplifications et la confusion d'une telle description.

Dans une première tentative d'éclaircissement, admettons que la création poétique est moins *partagée* entre inspiration et travail, que *tendue* entre ces deux pôles contraires. C'est pourquoi les poètes cherchent constamment à justifier leur nécessaire réunion; c'est pourquoi aussi quelques-uns des plus grands parmi eux ont tenté de supprimer cette tension, d'annuler ses causes, en proclamant la toute-puissance de l'inspiration et l'inutilité du travail, ou en rejetant au contraire les mirages de l'inspiration au nom de l'élaboration volontaire et consciente.

Nous reviendrons sur les questions que soulève la contrainte du *travail* poétique (voir p. 229). Pour le moment nous présentons plusieurs conceptions de l'inspiration, sans omettre leurs fruits... Par exemple :

- Pour Platon et les poètes qui se réclament de lui, le poète est un être inspiré par les dieux, non responsable de son génie. Inspiration sacrée et transcendante.
- Pour les lyriques, le point de départ est très souvent donné par une émotion d'ordre personnel ou collectif. Dans une immense production, nous avons choisi deux thèmes représentatifs, beaucoup plus étudiés pour eux-mêmes que pour illustrer une quelconque théorie : *l'amour* (la rencontre, le bonheur, la rupture et le regret) et *l'engagement*.
- Pour les surréalistes, l'inspiration est un legs universel. Chacun est un poète que son «inconscient» peut inspirer.

On constate immédiatement que la conception platonicienne et celle des surréalistes tendent à l'annulation du travail : cependant, la première réserve l'inspiration à quelques privilégiés, tandis que la seconde l'accorde à tous.

« Écrire avec son âme et avec son cœur »

■ *Écoutons d'abord quelques poètes nous parler de l'inspiration, de sa « nature » et de ses manifestations.*

Ronsard (1524-1585) :

« L'invention n'est autre chose que le bon naturel d'une imagination concevant les idées et formes de toutes choses qui se peuvent imaginer, tant célestes que terrestres, animées ou inanimées, pour après les représenter, décrire et imiter ; car, tout ainsi que le but de l'orateur est de persuader, ainsi celui du poète est d'imiter, inventer et représenter les choses qui sont, ou qui peuvent être, vraisemblables. Et ne faut pas douter qu'après avoir bien et hautement inventé, que la belle disposition ne s'ensuive, d'autant que la disposition suit l'invention, mère de toutes choses, comme l'ombre fait le corps. »

(Abrégé de l'art poétique français).

Victor Hugo (1802-1885) :

« Le poète ne doit avoir qu'un modèle, la nature ; qu'un guide, la vérité. Il ne doit pas écrire avec ce qui a été écrit, mais avec son âme et avec son cœur. »

(Préface des *Odes et Ballades*).

Alfred de Musset (1810-1857) :

IMPROMPTU

EN RÉPONSE A LA QUESTION : QU'EST-CE QUE LA POÉSIE ?

Chasser tout souvenir et fixer la pensée,
Sur un bel axe d'or la tenir balancée,
Incertaine, inquiète, immobile pourtant ;
Éterniser peut-être un rêve d'un instant ;

Aimer le vrai, le beau, chercher leur harmonie ;
Écouter dans son cœur l'écho de son génie ;
Chanter, rire, pleurer, seul, sans but, au hasard ;
D'un sourire, d'un mot, d'un soupir, d'un regard,
Faire un travail exquis, plein de crainte et de charme
Faire une perle d'une larme :
Du poète ici bas voilà la passion,
Voilà son bien, sa vie et son ambition.

(Poésies nouvelles).

Baudelaire (1821-1867) :

« La sensibilité de cœur n'est pas absolument favorable au travail poétique. Une extrême sensibilité de cœur peut même nuire en ce cas. La sensibilité de l'imagination est d'une autre nature : elle sait choisir, juger, comparer, fuir ceci, rechercher cela, rapidement, spontanément. »

(Théophile Gautier.)

Saint-John Perse (né en 1887) :

« Sagesse de l'écume, ô pestilences de l'esprit dans la crépitation du sel et le lait de chaux vive!

Une science m'échoit aux sévices de l'âme... Le vent nous conte ses flibustes, le vent nous conte ses méprises!

Comme le Cavalier, la corde au poing, à l'entrée du désert,
J'épie au cirque le plus vaste l'élancement des signes les plus fastes.
Et le matin pour nous mène son doigt d'augure parmi de saintes écritures.
L'exil n'est point d'hier ! l'exil n'est point d'hier ! « O vestiges, ô prémisses »,
Dit l'Étranger parmi les sables, « toute chose au monde m'est nouvelle... »
Et la naissance de son chant ne lui est pas moins étrangère. »

(*Exil*, II).

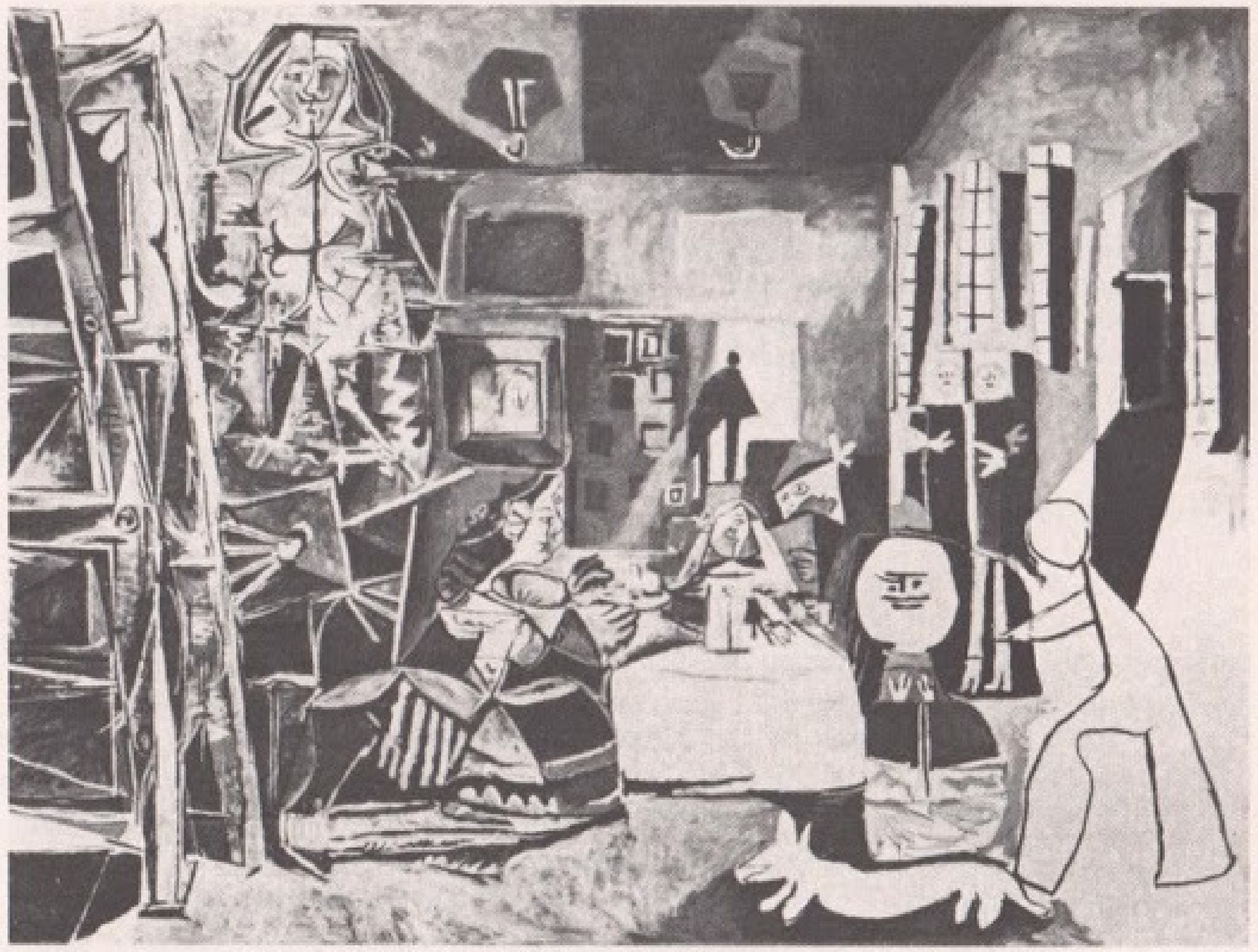
André Breton (1896-1966) :

« On sait assez ce qu'est l'inspiration. Il n'y a pas à s'y méprendre ; c'est elle qui a pourvu aux besoins suprêmes d'expression en tout temps et en tous lieux. On dit communément qu'elle y *est* ou qu'elle n'y est pas, et, si elle n'y est pas, rien de ce que suggère auprès d'elle l'habileté humaine, qu'oblitèrent l'intérêt, l'intelligence discursive et le talent qui s'acquiert par le travail ne peut nous guérir de son absence. Nous la reconnaissons sans peine à cette prise de possession totale de notre esprit qui, de loin en loin, empêche que pour tout problème posé nous soyons le jouet d'une solution rationnelle plutôt que d'une autre solution rationnelle, à cette sorte de court-circuit qu'elle provoque entre une idée donnée et sa répondante (écrite par exemple). »

(Second manifeste du Surréalisme).



Velasquez (1599-1660),
Les Ménines.



Picasso (1881-1973),
Les Ménines.

Picasso se fait une gloire d'avoir plagié Toulouse-Lautrec, Rouault, Renoir, Braque, Cézanne, Goya, Velasquez, etc. Il interprète la peinture et la pensée des autres à la façon de Bach inventant sur un motif de Vivaldi. Il vivifie la culture du passé en l'actualisant de telle façon qu'elle réponde, à travers son regard acéré, à nos impulsions, à nos désirs, à nos contradictions.

L'imitation

■ *Comme on l'aura compris, les réflexions des poètes ne sont pas sans varier, sans s'opposer... Le débat s'aggrave encore quand on aborde le problème de l'imitation : la culture et la mémoire d'un poète ne jouent-elles pas un rôle considérable dans son propre acte de création ? Ne s'inspire-t-on pas toujours plus ou moins d'un poète précédent (même si cela n'est pas conscient) ?*

On lit déjà dans l'*Art poétique* d'Horace :

> « Poète, suis la tradition. (...) Des matériaux qui sont le bien de tous deviendront ta propriété, si tu ne t'attardes pas dans un cercle banal, accessible à tous, si tu ne t'astreins pas dans ta traduction à un servile mot à mot, si tu ne te jettes pas dans une étroite imitation, d'où tu ne pourras sortir par défiance de tes forces ou par respect pour l'économie de l'ouvrage. »

Aragon, deux mille ans après Horace, défend l'imitation... Pourquoi cette pérennité malgré tant de révolutions poétiques?

Examinons ce qui s'est passé au XVIe et au XVIIe siècles :

La renaissance poétique en France, au XVIe siècle, s'est produite sous le signe du retour aux sources antiques. Mais Du Bellay et Ronsard, « illustrateurs et défenseurs de la langue française », rejetaient toute traduction servile qui ne peut rendre le style et la profondeur des textes imités. Il s'agit en fait de se nourrir des textes anciens, de les assimiler et de les faire siens. De les confondre dans le creuset de sa propre inspiration :

> « Si, par la lecture des bons livres, je me suis imprimé quelques traits en la fantaisie, qui, après, venant à exposer mes petites conceptions, selon les occasions qui m'en sont données, me coulent beaucoup plus facilement en la plume qu'ils ne me reviennent en la mémoire, doit-on pour cette raison les appeler pièces rapportées ? »

(DU BELLAY, Deuxième préface de *L'Olive*).

Malgré son ingratitude envers ses précurseurs de la Pléiade, le XVIIe siècle reprendra, de façon d'ailleurs plus dogmatique, la théorie de l'imitation. Les Anciens ont saisi le fond de la nature humaine, ont su le rendre de telle façon que « l'antique et constante admiration qu'on a toujours eue pour (leurs) ouvrages, est une preuve infaillible qu'on doit les admirer. » (Boileau)

Il est vrai que cette conception, féconde au théâtre, s'est révélée plutôt néfaste à la poésie. En dehors de la grande poésie baroque, qui se tient en marge de la doctrine « officielle » (voir les textes de Théophile de Viau, pp. 126-127, il n'y a guère que le génie de La Fontaine qui sache édifier une œuvre où la culture s'allie avec la plus profonde originalité :

> Quelques imitateurs, sot bétail, je l'avoue,
> Suivent en vrais moutons le pasteur de Mantoue[1] :
> J'en use d'autre sorte ; et me laissant guider,
> Souvent à marcher seul j'ose me hasarder.
> On me verra toujours pratiquer cet usage ;
> Mon imitation n'est point un esclavage :
> Je ne prends que l'idée, et les tours, et les lois,
> Que nos maîtres suivaient eux-mêmes autrefois.
> Si d'ailleurs quelque endroit plein chez eux d'excellence
> Peut entrer dans mes vers sans nulle violence,
> Je l'y transporte, et veux qu'il n'ait rien d'affecté,
> Tâchant de rendre mien cet air d'antiquité (...)

(A Monseigneur l'Évêque de Soissons, Œuvres diverses).

1. Virgile.

C'est pourquoi — l'exception de La Fontaine relevant d'un génie en relation authentique avec les grandes forces de la vie jusque dans leur moindre expression naturelle — on peut comprendre la rébellion d'un Théophile de Viau, entre autres.

Théophile de Viau (1590-1626), *dans ce siècle de poésie « aristocratique » et souvent « officielle », fait figure de martyr des idées et de l'art: ce libertin mourra à trente-six ans des suites d'une atroce détention à la Conciergerie.*

Jeune, il connut d'abord un grand succès à la cour de Louis XIII. C'est le poète de la Volupté dans une nature complice. Magie, évasion, une pointe d'inquiétude. Mais il se refuse à reprendre constamment les conventions de la poésie amoureuse auxquelles le siècle s'est habitué. Ce refus répond bien à sa personnalité, qui, hostile aux règles et aux contraintes, tient à s'exprimer en toute liberté.

Ainsi, il se libère des carcans esthétiques et philosophiques de son époque, où il vit de plus en plus difficilement. Il est d'abord exilé pour son opposition au parti ultramontain et ses vers irréligieux, en 1619. Puis, menacé et ayant abjuré le protestantisme, il est condamné au bûcher par défaut en 1623; enfin arrêté, détenu jusqu'en 1625, condamné alors au bannissement perpétuel, il mourra l'année suivante. Il donne des œuvres où son inquiétude devant la mort balance son amour de la vie et de la beauté: confidences d'un élégiaque qui émerveille et inquiète.

Théophile de Viau

ÉLÉGIE A UNE DAME

(...)
Je ne veux point unir le fil de mon subjet,
Diversement je laisse et reprens mon object,
Mon âme imaginant n'a point la patience,
De bien polir les vers et ranger la science :
5 La reigle me desplaist, j'escris confusément.
Jamais un bon esprit ne faict rien qu'aisément (...)
Je veux faire des vers qui ne soient pas contraincts,
Promener mon esprit par de petits dessains,
Chercher des lieux secrets où rien ne me deplaise,
10 Méditer à loisir, resver tout a mon aise,
Employer toute une heure à me mirer dans l'eau,
Ouyr comme en songeant la course d'un ruisseau,
Escrire dans les bois, m'interrompre, me taire,
Composer un quatrain sans songer à le faire.

Théophile de Viau, *Poésies*,
éd. Streicher.

ODE

Un corbeau devant moy croasse,
Une ombre offusque mes regards,
Deux bellettes, et deux renards,
Traversent l'endroit où je passe ;
5 Les pieds faillent à mon cheval,
Mon laquay tombe du haut mal[1],
J'entends craqueter le tonnerre,
Un esprit se presente à moy,
J'oy Charon* qui m'appelle à soy,
10 Je voy le centre de la terre.

Ce ruisseau remonte en sa source,
Un bœuf gravit sur un clocher,
Le sang coule de ce rocher,
Un aspic s'accouple d'une ourse.
15 Sur le haut d'une vieille tour
Un serpent deschire un vautour,
Le feu brusle dedans la glace,
Le soleil est devenu noir,
Je voy la lune qui va cheoir,
20 Cet arbre est sorty de sa place.

1. Épilepsie.

Théophile de Viau, *Poésies*,
éd. Streicher.

Quand la nature cherche à imiter la gravure...



I. LA POÉSIE, DON DES DIEUX

La conception platonicienne

L'importance et l'influence de la conception platonicienne ont déjà été mises en lumière quand les problèmes relatifs aux rapports entre poésie et pensée ont été abordés : voir pp. 112-114.

Encore qu'il soit revenu à d'autres reprises sur cette même idée, c'est dans *Ion* que Platon exprime le plus nettement l'ensemble de sa théorie :

Platon

« LE POÈTE EST CHOSE LÉGÈRE, AILÉE, SACRÉE... »

Ce n'est pas... par art, mais par inspiration et suggestion divine que tous les grands poètes épiques* composent tous ces beaux poèmes ; et les grands poètes lyriques de même. Comme les Corybantes* ne dansent que lorsqu'ils sont hors d'eux-mêmes, ainsi les poètes lyriques
5 ne sont pas en possession d'eux-mêmes quand ils composent ces beaux chants que l'on connaît ; mais quand une fois ils sont entrés dans le mouvement de la musique et du rythme, ils sont transportés et possédés comme les bacchantes* qui puisent aux fleuves le lait et le miel, sous l'influence de la possession, mais non, quand elles
10 sont de sang-froid. C'est le même délire qui agit dans l'âme des poètes lyriques, comme ils l'avouent eux-mêmes. Les poètes nous disent bien, en effet, qu'ils puisent à des sources de miel et butinent les poèmes qu'ils nous apportent dans les jardins et les vallons boisés des Muses, à la manière des abeilles, en voltigeant comme elles, et
15 ils disent la vérité. Car le poète est chose légère, ailée, sacrée[1], et il ne peut créer avant de sentir l'inspiration, d'être hors de lui et de perdre l'usage de sa raison. Tant qu'il n'a pas reçu ce don divin, tout homme est incapable de faire des vers et de rendre des oracles. Aussi, comme ce n'est point par art, mais par un don céleste qu'ils trouvent et disent
20 tant de belles choses sur leur sujet, ... chacun d'eux ne peut réussir que dans le genre où la Muse le pousse, l'un dans les dithyrambes*,

1. « Papillon du Parnasse, et semblable aux abeilles
A qui le bon Platon compare nos merveilles,
Je suis chose légère et vole à tout sujet,
Je vais de fleur en fleur et d'objet en objet. »
(La Fontaine, *Discours à Madame de la Sablière*)



Le Douanier Rousseau (1844-1910), *La muse inspirant le poète* (Marie Laurencin et Guillaume Apollinaire). Des milliers d'années après les primitifs, un autodidacte de la peinture, Henri Rousseau, revoit le monde dans sa beauté intacte, comme aux premiers jours de la création. Sa « naïveté » sera une des sources les plus fécondes pour la peinture contemporaine.

l'autre dans les panégyriques*, tel autre dans les hyporchèmes*, celui-ci dans l'épopée*, celui-là dans les ïambes*. Dans les autres genres, chacun d'eux est médiocre, parce que ce n'est pas l'art, mais
25 une force divine qui leur inspire leurs vers ; en effet, s'ils savaient traiter par art un sujet particulier, ils sauraient aussi traiter tous les autres. Et si le dieu leur ôte le sens et les prend pour ministres, comme il fait des prophètes et des devins inspirés, c'est pour que nous qui les écoutons sachions bien que ce n'est pas eux qui disent les choses
30 si admirables, puisqu'ils sont hors de leur bon sens, mais que c'est le dieu même qui les dit et qui nous parle par leur bouche. Et la meilleure preuve de ce que j'avance est Tynnichos de Chalcis[2], qui n'a jamais fait d'autre poème digne d'être retenu que le péan* que tout le monde chante, le plus beau peut-être de tous les chants
35 lyriques, une vraie trouvaille des Muses, comme il l'appelle lui-même. Il me semble en effet que, précisément en la personne de ce poète, le dieu a voulu nous prouver, de manière à ne laisser aucun doute, que ces beaux poèmes ne sont ni humains ni faits par des hommes, mais divins et faits par des dieux, puisqu'ils sont possédés, quel que soit
40 le dieu particulier qui les possède...

2. Contemporain présumé d'Eschyle.

PLATON, *Ion*,
traduit par Émile Chambry,
éd. Garnier.

Influence sur la Pléiade

Dès la fin du XV[e] siècle l'influence néo-platonicienne s'est fait ressentir en France, en particulier grâce au *Commentaire du Banquet* de Marsile Ficin, ainsi qu'aux œuvres de Bembo, Baldassare Castiglione, Leone Ebreo... S'en dégage une tension vers le beau et le bien, au-dessus des liens charnels. Idéal élevé qui répondra au désir des poètes de la Pléiade que soit reconnu le caractère sacré du sacerdoce poétique. Il ne s'agit pas d'un art d'agrément mais d'une révélation réservée aux âmes d'élite. Remontant vers l'Idée le poète se veut déchiffreur de l'énigme universelle. Le poème en devient un hymne à l'harmonie du monde. Ronsard dit des poètes :

Dieu les tient agités et jamais ne les laisse ;
D'un aiguillon ardent il les pique et les presse.
Ils ont les pieds à terre et l'esprit dans les cieux.

(Élégie à J. Grévin).

La poésie personnelle n'est pas sacrifiée malgré tant d'élévation proclamée. Un poème d'amour de Ronsard nous en convaincra : voir pp. 139-140. Dans le sonnet qui suit, Du Bellay, déçu par l'existence et ses hautes ambitions, « regrette » l'enthousiasme de sa jeunesse, lorsqu'il était un enfant chéri des Muses...

Après avoir été avec Ronsard le pionnier des idées nouvelles en matière de poésie et après avoir signé de son nom **La Défense et Illustration de la langue française** *(1549) Du Bellay (1522-1560), au-delà des théories, a rapidement atteint une conscience poétique aiguë et recherché une expression vraiment personnelle. C'est surtout dans* **Les Regrets** *composés à Rome et publiés en 1558, que la souffrance de Du Bellay, à nos yeux si « moderne », se révélera. Désenchanté par le séjour qu'il a passé, en qualité d'intendant, aux côtés du cardinal Jean Du Bellay, chargé d'une mission diplomatique auprès du Pape, le poète pleure ses illusions perdues et la « déchéance » de son génie. Mais en même temps qu'il se plaint, il atteint le sommet de son art.*

Comme l'étude formelle de ce sonnet pourrait le montrer, inspiration personnelle ne veut pas dire laisser-aller à l'inspiration du moment.

« LAS*, OÙ EST MAINTENANT... »

Joachim du Bellay

Las, où est maintenant ce mespris de Fortune?
Où est ce cœur vainqueur de toute adversité,
Cest honneste désir de l'immortalité,
Et ceste honneste flamme au peuple non commune?

5 Ou sont ces doulx plaisirs, qu'au soir soubs la nuict brune
Les Muses me donnaient, alors qu'en liberté
Dessus le verd tapy d'un rivage esquarté
Je les menois danser aux rayons de la Lune?[1]

Maintenant la Fortune* est maistresse de moy,
10 Et mon cœur qui souloit* estre maistre de soy,
Est serf de mille maux et regrets qui m'ennuyent[2].

De la posterité je n'ay plus de souci,
Ceste divine ardeur, je ne l'ay plus aussi,
Et les Muses de moy, comme estranges, s'enfuyent.

JOACHIM DU BELLAY,
Les Regrets.

1. Cf. Horace, *Odes*, I, 4 : « *Jam Cytherea choros ducit Venus imminente luna* », « Déjà Vénus de Cythère conduit les danses sous la lune ».
2. Qui me tourmentent.



Giulo Romano (1499-1546), *Apollon et les Muses.*
« Dieu gard'la sçavante trope! » (Ronsard)

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Une construction « en écho » :
- **Les deux quatrains évoquent le passé :**
  1. Rappel du programme ambitieux de la Pléiade.
  2. Peinture élégiaque du plaisir poétique. Apparition féerique des Muses.
- **A cela répond le triste écho du présent :**
  Le vers 9 répond au vers 1.
  Les vers 10 et 11 au vers 2.
  Le vers 12 au vers 3.
  Le vers 13 au vers 4.
  Le vers 14 à l'ensemble du second quatrain.

1 *Étudiez les « réponses » du présent aux illusions du passé. Qu'est-ce qui les caractérise dans leur ensemble?*

COMMENTAIRE SUIVI

Vers 1 à 4 :

2 *Montrez comment chaque vers rappelle une des ambitions de la Pléiade.*
3 *Étude détaillée du deuxième vers : le jeu des sonorités, l'ambiguïté de sens du mot « cœur » (signifie-t-il* courage *ici?).*
4 *Relevez tous les procédés qu'utilise Du Bellay pour exprimer son amertume et ses désillusions : les termes choisis, les tournures, les parallélismes, les contrastes, les jeux d'harmonie, les interrogations... Donnez des exemples précis.*
5 *Les qualités morales et intellectuelles d'un poète digne de ce nom pour Du Bellay.*

Vers 5 à 8 :

Une vision qui appelle un style tout différent : au pathétique succède la douceur des souvenirs.

6 *Quelle musicalité donne l'interrogation à cette strophe? En quoi est-elle différente de la première?*
7 *Le style du souvenir : les expressions choisies, la fraîcheur du décor (les couleurs, l'harmonie des sonorités).*
8 *La ronde des fées : comment sont présentées les Muses? Quels sont leurs rapports avec le poète?*

Vers 9 à 11 :

9 *Vous suivrez, à travers l'ensemble du texte, l'apparition progressive du thème du* Moi.
10 *Étude des termes suivants :*
a) Fortune.
b) le mot cœur *: a-t-il exactement le même sens qu'au vers 2?*
c) maîtresse *: pourquoi, après l'évocation contenue dans la seconde strophe, ce mot nous frappe-t-il particulièrement?*
11 *Le jeu des antithèses et la répétition des consonnes (*m *et* s*) dans ce tercet : quels sont les effets produits?*

Vers 12 à 14 :

12 *Pourquoi les vers 12 et 13 sont-ils construits sur une inversion? Pourquoi la reprise de* ne plus*?*
13 *Étude détaillée du dernier vers : les coupes, les accents, l'effet de suggestion de cette dernière vision.*

SYNTHÈSE

- **Amertume et humour : le poète se retourne sur son propre destin pour constater la faillite de toutes ses aspirations de jeunesse.**
- **L'appel à l'inspiration perdue. Au poète, que la vie a rendu impur et qui doute de leur fidélité, les Muses répondent magnifiquement (en lui donnant ce poème), alors qu'elles semblent le fuir.**
- **Le jeu subtil des teintes, des sonorités, de leur harmonie.**
- **Un chef-d'œuvre de *l'innutrition :* malgré de nombreux latinismes et de fréquents rappels mythologiques ou littéraires, ce sonnet manifeste une inspiration authentique et personnelle.**

RECHERCHES ET ESSAIS

Étude.

La versification de ce sonnet. Vous commenterez particulièrement le choix des rimes et la correspondance entre la phrase et le vers.

Recherche.

La Muse. Que représente-t-elle exactement pour le poète?

Essai.

L'immortalité que confère la réussite d'un chef-d'œuvre artistique a de tout temps obsédé les grands créateurs, à qui était ainsi offerte l'unique possibilité d'échapper au temps et à l'oubli. Vous semble-t-il que dans notre société actuelle cette immortalité puisse être le but que se propose un artiste? Servir son temps présent, sans souci particulier de la postérité, ne vous semble-t-il pas préférable?

Création.

Rédigez le synopsis d'un film présentant un artiste désenchanté par ses illusions perdues, qui tente une dernière expérience pour réaliser le chef-d'œuvre de sa vie.

Création.

Composez un sonnet construit sur une opposition entre présent (les quatrains) et passé (les tercets).

Don des dieux ou don de Dieu ?

Les poètes chrétiens ont souvent insisté sur l'aspect artificiel de ces références aux dieux, aux Muses... Parlant d'elles, Ronsard écrit : « Les filles de Jupiter, c'est-à-dire de Dieu ». Pontus de Tyard : « Il fait ses vers misérablement froids celuy auquel les Muses ne font grâce de leur fureur, et auquel le Dieu ne se monstre propice et favorable. » (*Solitaire premier,* 1552). Du Bartas va encore plus loin, exigeant qu'on appelle Dieu par son nom :

Ne veuillés employer vostre rare artifice
A chanter la Ciprine et son fils emplumé[1] ;
Car il vaut beaucoup mieux n'être point renommé,
Que d'estre renommé pour raison de son vice.
Consacrés-moi plustost ceste douce eloquence
A chanter hautement les miracles compris
Dans le sacré feuillet, et de vos beaux espris
Versés là, mes enfants, toute la quinte-essence (...)

(*La Muse chrestienne,* 1574)

1. Vénus et l'Amour.

C'est la fonction que *La Bible* d'ailleurs assigne à la « poésie » : le poète hébraïque fait entendre le Verbe divin.

« Josaphat ayant interrogé Elisée sur l'avenir, et l'esprit de prophétie lui manquant, Elisée fit venir un joueur de harpe. Et pendant que cet homme chantait sur sa harpe, la main de Yahweh fut sur Elisée et il dit : Voici ce que dit le Seigneur... »

(II, *Rois,* III, 15).

On se reportera au *Cantique des Cantiques* (voir p. 149) pour apprécier l'un des textes saints les plus purs et les plus charnels qui aient jamais été écrits. D'autre part, un autre aspect de la poésie religieuse sera étudié en même temps que les textes de poésie engagée. Sur le plan du contenu, célébrer Dieu est aussi un *engagement.*

Ici nous intéresse la source de l'inspiration. Source que certains de nos poètes modernes ont redécouverte, comme Charles Péguy, Paul Claudel ou Saint-Pol Roux qui écrit :

« Dieu — ce pseudonyme de la Beauté — ne demande qu'à céder à nos violences, car de même que l'ambition de l'homme consiste à se diviniser, celle de Dieu consiste à s'humaniser ; aussi bien la définitive apothéose de la Vie relèvera-t-elle de la collaboration des hommes et de Dieu, celui-ci n'étant que ceux-là prenant conscience de leur force.

Poètes, haussons nos âmes par-dessus les horizons et que nos vœux appareillent pour l'Infini ! »

(*Les Féeries intérieures,* 1907).

Poète du salut, Paul Claudel (1868-1955) tente par la parole d'intégrer l'homme total, entier, plein de son être dans la plénitude du monde. La parole suit en effet les palpitations mêmes de l'univers : la connaissance est une « co-naissance au monde et à soi-même ». Au terme de cette co-naissance, le poète découvre Dieu au moment même où il est possédé par lui. La forme du verset sera la plus apte à rendre le caractère immense, infini de l'Être traversé par des forces qu'il s'agit de révéler dans leur toute-puissance dynamique.

Voici un texte extrait des **Cinq grandes Odes**, *recueil publié en 1906.*

L'ESPRIT ET L'EAU

Paul Claudel

O mon Dieu, vous m'avez donné cette minute de lumière à voir,
Comme l'homme jeune pensant dans son jardin au mois d'août qui voit par intervalles tout le ciel et la terre d'un seul coup,
Le monde d'un seul coup tout rempli par un grand coup de foudre
5 doré !
O fortes étoiles sublimes et quel fruit entr'aperçu dans le noir abîme ! ô flexion* sacrée du long rameau de la Petite-Ourse !
Je ne mourrai pas.
Je ne mourrai pas, mais je suis immortel !
10 Et tout meurt, mais je crois comme une lumière plus pure !
Et, comme ils font mort de la mort, de son extermination je fais mon immortalité.
Que je cesse entièrement d'être obscur ! Utilisez-moi !
Exprimez-moi dans votre main paternelle !
15 Sortez enfin
Tout le soleil qu'il y a en moi et capacité de votre lumière, que je vous voie
Non plus avec les yeux seulement, mais avec tout mon corps et ma substance et la somme de ma quantité resplendissante et sonore !
20 L'eau divisible qui fait la mesure de l'homme
Ne perd pas sa nature qui est d'être liquide
Et parfaitement pure par quoi toutes choses se reflètent en elle.
Comme ces eaux qui portèrent Dieu au commencement,
Ainsi ces eaux hypostatiques* en nous
25 Ne cessent de le désirer, il n'est désir que de lui seul !
Mais ce qu'il y a en moi de désirable n'est pas mûr.
Que la nuit soit donc en attendant mon partage où lentement se compose de mon âme
La goutte prête à tomber dans sa plus grande lourdeur.
30 Laissez-moi vous faire une libation* dans les ténèbres,
Comme la source montagnarde qui donne à boire à l'Océan avec sa petite coquille !



PAUL CLAUDEL, *Cinq grandes Odes,* II, éd. Gallimard.

II. LA POÉSIE ET L'ÉVÉNEMENT PRIVÉ : L'AMOUR

« Les muses n'ont pas peur du cruel Eros; elles l'aiment de tout leur cœur et le suivent pas à pas. Si quelqu'un se mêle de chanter, dont le cœur est sans amour, elles se dérobent et lui refusent leurs leçons; mais si un homme dont Eros agite le cœur chante une douce chanson, toutes sans exception s'empressent d'accourir vers lui. »

BION (IVe siècle av. J.-C.)

Toutes les époques de grande floraison poétique en France ont connu des chantres de l'amour qui ont donné à notre patrimoine littéraire quelques-unes de ses réussites les moins irréfutables. Ainsi, parmi ces textes consacrés, nous avons choisi des poèmes de Villon, de Ronsard, la célèbre déclaration d'amour de **Psyché** *(Corneille), deux grands chants de Vigny et d'Apollinaire; enfin, on entendra les voix d'Aragon et d'Éluard.*

Souvent moins connus ou plus éloignés de nous sont des poèmes où s'expriment des accents profonds, originaux. D'abord, **Le Cantique des Cantiques,** *qui est à l'origine de toute inspiration « amoureuse », puis un poème d'amour courtois choisi, parmi une multitude; des poèmes de Maurice Scève et de Louise Labé; enfin, pour le XIXe siècle, en marge des grandes orgues, deux apparitions fugitives de femmes-fées, la jeune fille de Nerval et l'Ondine de Bertrand.*

Les textes qui suivent ont été regroupés en trois séries :

La surprise,
L'élévation,
Le déchirement.

Leur choix, nécessairement limité ici, ne demande qu'à être complété et enrichi. C'est une tâche bien facile, la poésie, française et étrangère, offrant en ce domaine une abondance de chefs-d'œuvre.

Dans l'introduction qui suit, on ne trouvera que quelques indications générales sur les **origines** *et les* **significations** *de la poésie amoureuse en France, les précisions historiques étant réservées à la présentation des différents textes.*



« Tes mains font le jour dans l'herbe
Tes yeux font l'amour en plein jour »
(Paul Éluard) ▶

Aux origines de la poésie française

Au début du XIIe siècle est apparue en France la poésie lyrique des troubadours, qui célèbre l'amour idéal pour une Dame hautement respectée.

La chanson courtoise s'est répandue parmi les jeunes chevaliers, dépourvus encore de fiefs, qui courtisent la femme d'un grand seigneur.

Après les œuvres de Guillaume IX d'Aquitaine, où se forme la doctrine courtoise, après Cercamon, Marcabru et Jaufré Rudel, les troubadours classiques, de 1150 à 1220, recherchent la difficulté, comme ces savants maîtres-artisans du *trobar ric,* ou ces champions de l'hermétisme, qui, à l'instar d'Arnaut Daniel, pratiquent le *trobar clus.* Période d'une richesse d'invention exemplaire en France, période aussi qui sut trouver un public capable d'apprécier ses poètes. Mais après 1220, la répression albigeoise, la concurrence de la langue d'oïl, la rivalité de la poésie religieuse, le déclin de l'aristocratie méridionale contribueront à la décadence de l'art courtois.

De structure très complexe, présentant des variations ingénieuses sur des thèmes en général traditionnels, le poème courtois est l'expression d'une doctrine érotique qui soumettait le chevalier amoureux à une série d'épreuves calquées sur le service féodal. Si l'adultère reste le but ultime, dans ce jeu érotique interviennent aussi des « rites » tendant à prouver que le chevalier est capable de résister à la tentation charnelle.

Les trouvères du Nord, émules des troubadours, se distinguèrent rapidement par une philosophie de l'amour qui leur était propre. Le chevalier y est capable d'exploits du plus haut mérite, mais reste d'une timidité égale au respect qu'il porte à la Dame. Ces exigences de fidélité idéale, cultivées encore en plein XIIIe siècle, permettent une exaltation absolue et évitent le repentir.

Cependant, à partir de cette date, la poésie d'amour, prisonnière des conventions, son érotisme tournant fréquemment au cynisme, dépérit sous sa forme courtoise, tandis que des poètes « personnels » revivifient le lyrisme amoureux : Thibaud de Champagne, Adam de la Halle, Colin Muset... C'est aussi à cette époque que Guillaume de Lorris et Jean de Meung écriront (le second ayant relayé le premier) *Le roman de la Rose,* quête conjuguée de l'Amour et de la Bien-Aimée.

L'amour et la poésie

Le fait que la poésie française se soit ainsi développée sous le signe du lyrisme amoureux, a attiré l'attention de nombreux commentateurs, qui y ont vu soit l'expression d'une société de culture recherchée, soit la preuve que la source de toute création poétique est le *désir* en quête de son objet.

On peut remarquer que les grands moments du lyrisme amoureux correspondent à des périodes de transformation morale et sociale. Ainsi le XIIe siècle se libère des principes rigoureux du christianisme, peu enclin à favoriser l'idéal de l'adultère. Avec les Croisades se marque une régression, et la libération commencée de la femme est rigoureusement stoppée. Il faudra attendre la Pléiade pour qu'une véritable réhabilitation du désir apparaisse, mais encore bien timide. La morale de ces siècles veille : ou bien la femme sera un ange à l'exemple de la Vierge, ou bien elle sera la courtisane livrant l'humanité à la débauche, à moins qu'elle ne devienne le motif désincarné d'un poème d'amour tout conventionnel.

La force d'un Ronsard, d'une Louise Labé est aussi d'avoir su se dégager de ces stéréotypes. Le XVIIe siècle, trop « poli » pour être amoureux, se livrera essentiellement à des badinages sans conséquence. Ce sera la grandeur du Romantisme, après la révolution sadienne, de célébrer la communion des amants. L'émancipation de la société et celle de la femme et de l'amour convergent : on s'en aperçoit enfin. Avec l'enseignement freudien, le XXe siècle découvre la racine du désir et fait de la poésie un mode privilégié de manifestation du « principe de plaisir ».

Tous les amoureux savent que la présence de « l'objet » aimé transforme tout sur son passage, que son absence signifie la mort et le désespoir. C'est ceci le pouvoir magique de l'amour, c'est aussi son pouvoir poétique. La force du désir consiste à orienter l'imagination dans le sens d'une réalisation de ses rêves. Ce pourrait être la définition même de la poésie : dépassement de la raison, des apparences du réel, enchantement du quotidien, tension vers le rêve et l'idéal. Extase acquise dans le vertige du désir.

1. La surprise

Ronsard (1524-1585) a rendu « immortelles » plusieurs femmes par ses poèmes: Cassandre, d'abord, dont les **Amours,** *tout imprégnés qu'ils sont de l'influence de Pétrarque, laissent toutefois passer un souffle personnel, ravivant les figures conventionnelles et le « décor » mythologique. Une étincelle d'éternité ravie à un seul instant, à une joie, à une souffrance (voir le premier texte).*

Ses maîtresses successives, Marie, Genèvre, Hélène, l'inspirent chacune à sa manière, et le ton du poète varie selon les circonstances, l'âge, les influences littéraires. Il a le génie de rajeunir les thèmes les plus apparemment usés, comme celui du **carpe diem.** *Son sens de la fragilité, sa perception aiguë de l'émotion, sa passion de l'immortalité révèlent une personnalité aussi ardente que cultivée. Dans le second sonnet, on appréciera l'union d'un art maîtrisé et d'un charme magique.*

« COMME UN CHEVREUIL... »

Pierre de Ronsard

Comme un chevreuil, quand le printemps détruit
Du froid hiver la poignante gelée,
Pour mieux brouter la feuille emmiellée*,
Hors de son bois avec l'aube s'enfuit ;

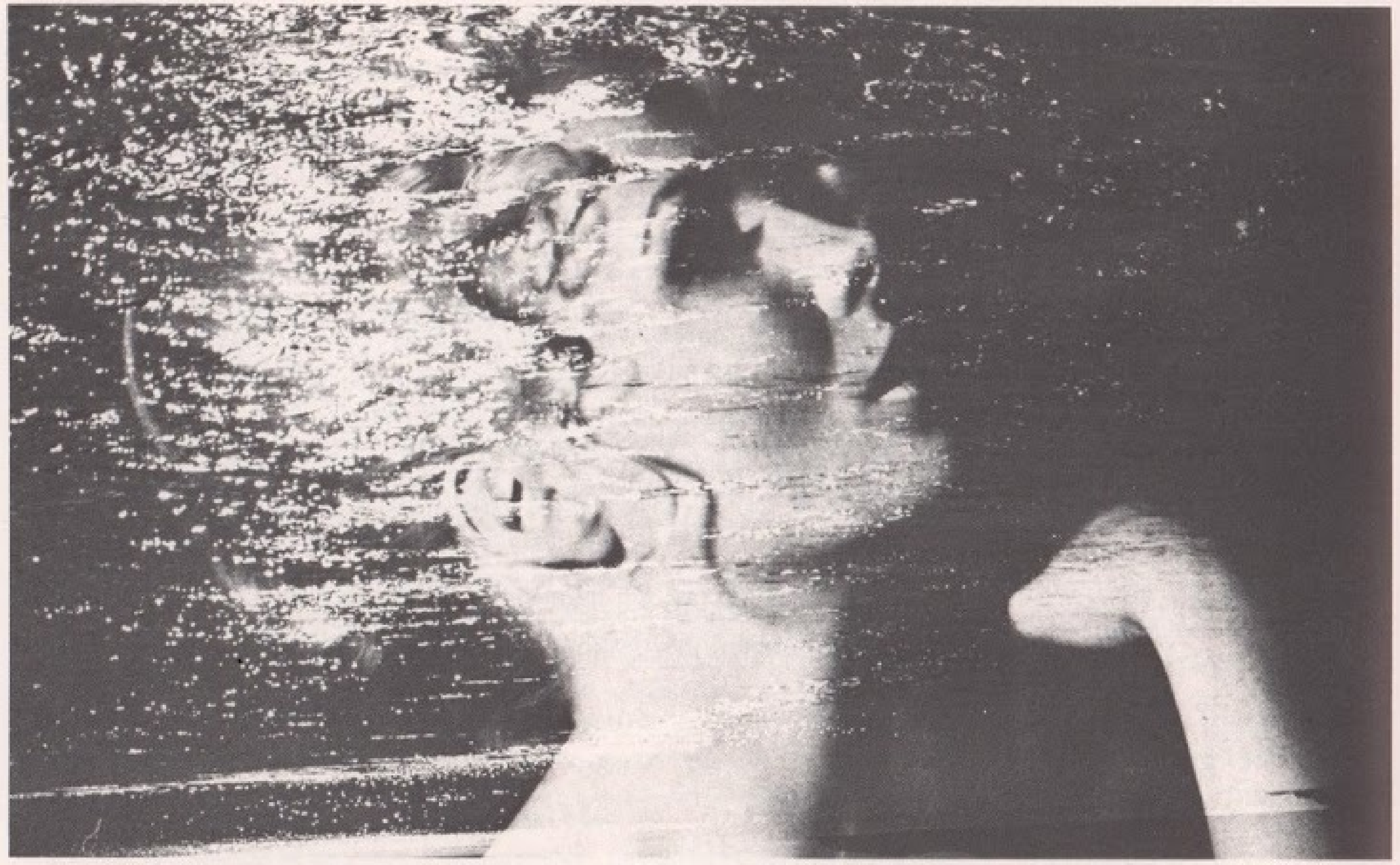
5 Et seul, et seur[1], loin de chiens et de bruit,
Or'[2] sur un mont, or' dans une valée,
Or' près d'une onde à l'escart recelée,
Libre, folâtre où son pied le conduit ;

De rets ne d'arc sa liberté n'a crainte,
10 Sinon alors que sa vie est atteinte
D'un trait meurtrier empourpré de son sang ;

Ainsi j'allois, sans espoir de dommage,
Le jour qu'un œil, sur l'avril de mon âge,
Tira d'un coup mille traits dans mon flanc.

RONSARD, *Les Amours de Cassandre.*

1. En sécurité.
2. Tantôt... tantôt...



Pierre de Ronsard

« AFIN QUE TON HONNEUR... »

Afin que ton honneur coule parmi la plaine
Autant qu'il monte au ciel engravé[1] dans un pin,
Invoquant tous les dieux et respandant du vin,
Je consacre à ton nom ceste belle fontaine.

5 Pasteurs, que vos troupeaux frisez de blanche laine
Ne paissent à ces bords ; y fleurissent le thyn
Et la fleur dont le maistre eut si mauvais destin[2],
Et soit dite à jamais la fontaine d'Helene.

Le passant en été s'y puisse reposer,
10 Et, assis dessus l'herbe, à l'ombre composer
Mille chansons d'Helene, et de moy lui souvienne.

Quiconques en boira, qu'amoureux il devienne,
Et puisse, en la humant, une flame puiser
Aussi chaude qu'au cœur je sens chaude la mienne.

RONSARD, *Sonnets pour Hélène.*

1. Gravé.

2. Narcisse.

Psyché, *tragédie-ballet, a été présentée le 16 janvier 1671, devant la Cour, aux Tuileries, par la troupe de Molière. Celui-ci avait rédigé le plan, le prologue, le premier acte, la première scène des deuxième et troisième actes. Corneille (*1606-1684*), qui avait alors* 65 *ans, l'avait achevée. Quinault avait composé les vers chantés, Lulli la musique.*

Molière a emprunté l'argument de la pièce, ainsi que son organisation générale, au roman que La Fontaine, s'inspirant des **Métamorphoses** *d'Apulée, a publié en 1669,* **Les Amours de Psyché et de Cupidon.**

La jeune princesse Psyché, dont tous les princes sont amoureux et dont Vénus est jalouse, a été condamnée par un oracle à être offerte à un monstre:

... Qu'au sommet d'un mont elle soit promptement
En pompe funèbre menée,
Et que, de tous abandonnée,
Pour époux elle attende en ces lieux constamment
Un monstre dont on a la vue empoisonnée,
Un serpent qui répand son venin en tous lieux,
Et trouble dans sa rage et la terre et les cieux.

Oracle ambigu, comme tout oracle qui se respecte...

L'AME SAISIE PAR L'AMOUR

Pierre Corneille

Le monstre apparaît sous la forme séduisante d'un parfait jeune homme, qui est l'Amour en personne (noter que chez Apulée et La Fontaine, Cupidon reste invisible, ce qui excite la malheureuse curiosité de Psyché). D'où cette « déclaration » de Psyché, véritable poème d'amour « en situation ».

Qu'un monstre tel que vous inspire peu de crainte !
Et que, s'il a quelque poison,
Une ame auroit peu de raison
De hasarder la moindre plainte
5 Contre une favorable atteinte[1]
Dont tout le cœur craindroit la guérison !
A peine je vous vois, que mes frayeurs cessées
Laissent évanouir l'image du trépas
Et que je sens couler dans mes veines glacées
10 Un je ne sais quel feu que je ne connois pas.

1. Coup.

2. Sentiment qui nous pousse vers qui nous plaît.

J'ai senti de l'estime et de la complaisance[2],
De l'amitié, de la reconnaissance ;
De la compassion les chagrins innocents
M'en ont fait sentir la puissance :
15 Mais je n'ai point encor senti ce que je sens.
Je ne sais ce que c'est ; mais je sais qu'il me charme;
Que je n'en conçois point d'alarme :
Plus j'ai les yeux sur vous, plus je m'en sens charmer
Tout ce que j'ai senti n'agissoit point de même ;
20 Et je dirois que je vous aime,
Seigneur, si je savois ce que c'est que d'aimer.
Ne les détournez point, ces yeux qui m'empoisonnent,
Ces yeux tendres, ces yeux perçants, mais amoureux,
Qui semblent partager le trouble qu'ils me donnent.
25 Hélas ! plus ils sont dangereux,
Plus je me plais à m'attacher sur eux.
Par quel ordre du ciel, que je ne puis comprendre,
Vous dis-je plus que je ne dois,
Moi, de qui la pudeur devroit du moins attendre
30 Que vous m'expliquassiez le trouble où je vous vois?
Vous soupirez, seigneur, ainsi que je soupire ;
Vos sens, comme les miens, paroissent interdits :
C'est à moi de m'en taire, à vous de me le dire ;
Et cependant c'est moi qui vous le dis.

PIERRE CORNEILLE : *Psyché,* acte III, sc. 3.



ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

La variété des vers, sur le plan *du décompte syllabique, de l'organisation* des rimes et enfin *du rythme,* caractérise la structure de ce texte, écrit en *vers libres.*
Ainsi que le constate Maurice Grammont à propos du vers libre, dans son *Petit traité de versification française,* « le poète peut à son gré entremêler les rythmes et les mètres, croiser, redoubler, espacer les rimes ; mais le tout doit être déterminé strictement par les nuances de l'idée qu'il exprime ; si bien que cette liberté périlleuse, loin de faciliter son œuvre, y accumule les difficultés ». Les effets de rupture, de ralentissement et d'accélération ont en effet tendance à attirer notre attention sur tous les détails.

1 *a) Procéder au décompte des syllabes dans chaque type de vers, et établir le schéma de l'organisation des vers. Puis étudier la disposition des rimes, en désignant chacune d'elles par une lettre de l'alphabet, selon le modèle suivant :*

v. 1 : alexandrin — rime a
v. 2 : octosyllabe — rime b
v. 3 : octosyllabe — rime b
v. 4 : octosyllabe — rime a
v. 5 : octosyllabe — rime a
v. 6 : décasyllabe — rime b
v. 7 : alexandrin — rime c etc.

Que constatez-vous, dans la disposition des rimes?

b) A la lumière des remarques de Grammont, montrez comment Corneille utilise cet agencement complexe pour rendre *les nuances du sentiment et de son expression : donnez des exemples précis.*

La variété formelle aurait pu vouer ce texte à la dispersion ; au contraire, il se ramasse étroitement autour de son thème, *le coup de foudre :*
v. 1- 6 : la surprise de Psyché libérée de son anxiété.
v. 7-10 : le coup de foudre.
v. 11-21 : la « reconnaissance » de l'amour au terme de l'itinéraire sentimental.
v. 22-26 : le trouble de Cupidon.
v. 27-34 : la passion victorieuse des bienséances.

COMMENTAIRE SUIVI

Vers 1 à 6 :

2 *Un « monstre » : l'ambiguïté du terme n'explique-t-elle pas celle de l'oracle?*

3 *Définissez avec précision l'état d'âme de Psyché.*

4 *Suivez le thème du poison tout le long du texte et à partir des termes de l'oracle.*

Vers 6 à 10 :

Psyché est fascinée : elle subit sa passion, qui, inconnue et étrangère, l'envahit. Non seulement aveu à l'Amour, mais aussi aveu à elle-même, sa confession devient un monologue intérieur. D'où l'impression d'*authenticité :* l'émotion de la découverte intérieure.

5 *Cet hymne à l'amour aboutit à un hymne à la vie : l'histoire de Psyché ne peut-elle être ici comprise comme une parabole de l'amour?*

6 *v. 10,* un je ne sais quel feu *: étudier le thème du* je ne sais quoi *à travers le texte.*

Ce thème réapparaît constamment, pour dépeindre la naissance de l'amour, chez les personnages de Corneille. Il caractérise aussi, selon Boileau, le sentiment esthétique : « Un je ne sais quoi qu'on peut beaucoup mieux sentir que dire. »

Vers 11 à 21 :

7 *Retracez l'itinéraire sentimental de Psyché, en vous référant à la Carte du Tendre.*

8 *Quels sont les avantages que Corneille tire de la teinte précieuse de ce texte?*

9 *Du v. 9 au v. 21, commentez la fréquence et le rôle des verbes* savoir *et* sentir.

10 *La hardiesse de la déclaration en ternit-elle la pureté?*

Vers 22 à 26 :

11 *Comment Corneille symbolise-t-il le stade de l'amour sublime où sont parvenus les deux jeunes gens? Commentez la sobriété et la force de ce symbole.*

Vers 27 à 34 :

12 *La tendresse, le charme et la pointe d'humour, dans ce « retour aux bienséances »*

SYNTHÈSE

- La variété des vers et l'unité d'effet, dans un magistral exercice de versification libre.
- L'esthétique classique devant l'ineffable : le *je ne sais quoi,* indice du Beau et du Vrai atteints.
- La concentration de la philosophie cornélienne de l'Amour. Dans la même veine, *La Suite du Menteur,* IV, I (1644).
- Le merveilleux païen, que Corneille loue dans la *Défense des fables dans la poésie* (1669, deux ans avant *Psyché*) :

  « Et si je fais ballet pour l'un de ces beaux lieux,
  J'y ferai, malgré vous, trépigner tous les dieux. »
- Un « charme » unissant la musicalité de la langue et l'authenticité du sentiment.

RECHERCHES ET ESSAIS

Étude.

Lire la partie de Psyché *écrite par Molière et la comparer,* sur le plan du style, *avec celle due à Corneille. Relever des traits caractéristiques de la langue de chacun des deux auteurs.*

Recherche.

Ressemblances et différences entre le roman de La Fontaine et la pièce qui en est inspirée.

Essai.

Compte tenu de ce que vous savez sur Corneille, commentez cette réflexion de Fontenelle (neveu de Corneille) à propos de Psyché *: « Étant à l'ombre du nom d'autrui, il s'est abandonné à un excès de tendresse dont il n'aurait pas voulu déshonorer son nom. »*

Histoire de la langue.

Établir, à l'aide d'un dictionnaire de la langue classique, le sens exact des termes du langage sentimental employés dans le texte. Chacun des termes relevés fera l'objet d'une fiche portant : le mot *(en haut à gauche), la* référence *(titre de l'œuvre, n° de l'acte et de la scène, n° du vers), le* contexte *du mot (au maximum deux vers, en milieu de fiche), et enfin (au bas de la fiche) le* sens du mot *à l'époque. Si vous en avez le temps et la curiosité, cherchez des emplois semblables dans le théâtre classique, et ajoutez-en la mention au dos de la fiche.*



Gérard de Nerval

Ce poème a été publié par Nerval (1808-1854), dans l'Almanach des Muses, *en 1832.*

Bien avant **Les Filles du feu** *et* **Les Chimères** *(1854), nouvelles et sonnets où la mythologie nervalienne s'épanouira, avant même la rencontre avec celle qui devait bouleverser sa vie, Jenny Colon, dont il s'éprend en 1836, transparaissent dans ce bref poème les thèmes majeurs de son œuvre, on pourrait dire : de sa vie. La quête de cette femme idéale qui de toute éternité lui est promise pour éclairer sa vie; le bonheur inaccessible; la nostalgie d'un autre monde.*

Toutefois, ces notations ne doivent pas gâter le plaisir d'une lecture qui s'attachera au charme du croquis, à l'harmonie d'une chanson cristallisée en trois strophes délicates.

UNE ALLÉE DU LUXEMBOURG



Elle a passé, la jeune fille
Vive et preste comme un oiseau :
A la main une fleur qui brille,
A la bouche un refrain nouveau.

5 C'est peut-être la seule au monde
Dont le cœur au mien répondrait,
Qui venant dans ma nuit profonde
D'un seul regard l'éclaircirait !

Mais non, — ma jeunesse est finie...
10 Adieu, doux rayon qui m'as lui, —
Parfum, jeune fille, harmonie...
Le bonheur passait, — il a fui !

GÉRARD DE NERVAL,
En marge des petits châteaux de Bohême.

Ce poème en prose est une *ballade : on se reportera aux pp.* 260 *à* 275, *pour obtenir des renseignements supplémentaires sur le poème en prose.*

Bertrand a choisi de « transposer » son prénom **Louis** *en* **Aloysius.** *Né en* 1807 *dans le Piémont, il fit ses études à Dijon où son père s'établit avec une retraite de capitaine. Après des essais infructueux au théâtre, une carrière de journaliste brève et tourmentée, une assez médiocre incursion dans les milieux parisiens, il mourra, phtisique, pauvre, à l'hôpital Necker, le* 29 *avril* 1841. *Son art avait cependant été reconnu par Sainte-Beuve, Victor Hugo, David d'Angers.*

Malgré tous ses efforts, il n'avait pu faire publier son **Gaspard de la nuit,** *qui paraîtra... un an après sa mort. Le texte* **Ondine** *fait partie de ce recueil de poèmes en prose : c'est la neuvième pièce de la troisième section,* **La nuit et ses prestiges.**

Gaspard de la Nuit apparaît comme une sorte de double de Bertrand. Quelque peu « fantastique », ce personnage se complaît dans la sorcellerie, l'art et l'histoire. Le sous-titre de l'ouvrage, **Fantaisies à la manière de Rembrandt et Callot,** *évoque l'ambition de Bertrand : traduire en prose les sentiments de mystère et d'humour qui caractérisent l'art des graveurs. Ce sous-titre rappelle aussi un ouvrage d'Hoffmann. Comment s'étonner de cette influence quand on lit le musical et « fantastique » poème qui suit ?*

On notera que Bertrand est un des tout premiers poètes à avoir choisi la prose. Son parti pris de transposition des formes fixes en vers lui confère une place toute particulière : il a eu conscience d'être l'initiateur d' « un nouveau genre de prose ».

Aloysius Bertrand

ONDINE

« ... Je croyais entendre
Une vague harmonie enchanter mon sommeil,
Et près de moi s'épandre un murmure pareil
Aux chants entrecoupés d'une voix triste et tendre. »
CH. BRUGNOT[1]. *Les deux génies*

I. — « Écoute ! — Écoute ! — C'est moi, c'est Ondine qui frôle de ces gouttes d'eau les losanges[2] sonores de ta fenêtre illuminée par les mornes rayons de la lune ; et voici, en robe de moire*, la dame châtelaine qui contemple à son balcon la belle nuit étoilée et le beau lac endormi.

II. « Chaque flot est un ondin* qui nage dans le courant, chaque courant est un sentier qui serpente vers mon palais, et mon palais est bâti fluide, au fond du lac, dans le triangle[3] du feu, de la terre et de l'air.

1. Poète bourguignon, ami d'Aloysius Bertrand.

2. Souvenir des vitraux des châteaux de la Renaissance.

3. Les alchimistes symbolisaient les éléments par des triangles. Selon Platon déjà, les éléments se constituaient de corpuscules aux faces triangulaires.

III. « Écoute ! — Écoute ! — Mon père bat l'eau coassante d'une branche d'aulne* verte, et mes sœurs caressent de leurs bras d'écume les fraîches îles d'herbes, de nénuphars et de glaïeuls, ou se moquent du saule caduc et barbu qui pêche à la ligne ! »

IV. Sa chanson murmurée, elle me supplia de recevoir son anneau à mon doigt pour être l'époux d'une Ondine, et de visiter avec elle son palais pour être le roi des lacs.

V. Et comme je lui répondais que j'aimais une mortelle, boudeuse et dépitée, elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire, et s'évanouit en giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus.

ALOYSIUS BERTRAND, *Gaspard de la Nuit*, III, IX.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Cinq strophes. Trois consacrées à la chanson d'Ondine, deux au résumé de son dialogue avec le poète.

1 *Pourquoi Bertrand a-t-il concentré son texte au maximum, ne relatant que la chanson d'Ondine et sacrifiant le dialogue de celle-ci avec lui?*

2 *Comment sont* liées *les différentes parties de la chanson d'Ondine? Quelle impression ressort de cette organisation?*

STRUCTURES

3 *L'épigraphe du poète bourguignon Charles Brugnot (1798-1831), ami de Bertrand, ajoute-t-elle quelque chose à la compréhension du texte?*

4 *Ondine. Étude du personnage (rappelons que les ondins et les ondines sont des génies des eaux dans les légendes germaniques, génies malfaisants qui ensorcellent les passants). Thème souvent choisi par les romantiques allemands, en particulier par La Motte-Fouqué, dans son conte* Ondine, *dont le titre sera repris au XX[e] siècle par Jean Giraudoux.*
a) comment apparaît-elle? Comment disparaît-elle?
b) comment se peint-elle elle-même?
c) femme-fée ou femme fatale?

5 *Le thème de l'eau :*
   a) Relevez et étudiez tous les éléments qui dérivent de l'eau : depuis le nom d'Ondine jusqu'au détail des évocations.
   b) Comment le poète a-t-il réussi à nous rendre sensibles à toute une poésie du liquide, du fluide?
   c) Montrez comment dans la seconde strophe la magie verbale *édifie sous nos yeux un palais imaginaire et inconsistant.*

Trois *musiques* se croisent dans ce texte d'orchestration complexe :
— l'harmonie du texte lui-même
— la chanson d'Ondine
— les bruits (3ᵉ strophe) qu'elle suggère au poète.

6 *Comment ces trois musiques se lient-elles, se concertent-elles?*

7 *L'art du coloriste : quelles couleurs accompagnent la vision et comment la renforcent-elles?*

SENS ET EFFETS

La seconde strophe se réfère à l'alchimie. Aloysius Bertrand semble s'inspirer de la théorie des esprits élémentaires, la « cosmogonie des Rose-croix » : Ondine serait alors un symbole de ces esprits... Remarquer que « le triangle de feu, de la terre et de l'air » rappelle effectivement la symbolique de l'Alchimie et, au-delà, la description des éléments par Platon dans le *Timée*.
Toute cette affabulation alchimique n'est pas gratuite. Bertrand, qui anticipe ici sur Rimbaud et Breton, établit un parallèle entre le Grand Œuvre et la création poétique : « J'avais résolu (...) de chercher l'art comme au Moyen Age les rose-croix cherchèrent la pierre philosophale; l'art, cette pierre philosophale du XIXᵉ siècle ».

8 *Que promet Ondine au poète? A quoi devine-t-on le maléfice sous ces promesses?*

9 *Quelle « philosophie » de la Nature se cache sous cette personnification des éléments?*

10 *Le fantastique dans* Ondine.

11 *L'imagerie romantique traditionnelle dans ce texte. Sa « recréation » par l'imagination de Bertrand.*

12 *Sentez-vous une pointe d'humour ou d'ironie dans* Ondine*?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Recherche.

Musique et littérature. ***A partir de l'audition de* Gaspard de la Nuit *de Maurice Ravel, vous montrerez comment le musicien s'est inspiré d'*Ondine.**

Recherche.

Étude comparée. ***Étude d'un texte d'un autre poète ensorcelé par les fées allemandes,* La Lorelei, *d'Apollinaire, que vous trouverez dans le recueil* Alcools.**

Recherche.

Vous chercherez un tableau ou une gravure qui pourrait illustrer ce texte, conformément au désir d'A. Bertrand: « La fée du Lac se montrant blanche et vaporeuse derrière les vitraux, au clair de lune. » Ou vous imaginerez vous-même un dessin qui réponde à ce vœu.

Étude.

***Vous étudierez l'harmonie de la chanson d'Ondine, en vous référant particulièrement à l'emploi des voyelles* o *(ou, on) et* a.**

Essai.

Commentez cette réflexion de R. Schwab sur l'art de Bertrand : « Rien de plus transparent que ces courtes pièces apparemment descriptives, et pourtant un sens se dérobe sous la surface lisse et recommence entre les lignes qu'on vient de lire. »

2. *L'élévation*

LE CANTIQUE DES CANTIQUES
(extrait)

« Et comme la fiancée fait la joie du fiancé, ainsi tu feras la joie de Dieu. »
(*Isaïe*, LVII-5).

Ce livre de la Bible a dû être composé au Vᵉ siècle avant J.-C., probablement pour des Israélites, qui revenaient de leur exil à Babylone. Il s'agit d'une allégorie, le sens réel du texte étant à chercher sous le sens littéral: l'amour des deux amants représente celui de Dieu et de ses créatures.

Cette figuration de l'amour spirituel par l'amour conjugal se retrouve à d'autres endroits de la Bible, par exemple dans les livres d'Isaïe, Jérémie, Ezéchiel, Osée.

L'amour heureux marque généralement dans ces livres la consolation que trouvera enfin la femme (le peuple d'Israël) après sa longue errance:

« On ne te nommera plus Délaissée
et on ne nommera plus ta terre Désolation :
Mais on t'appellera Mon-plaisir-en-elle,
et ta terre Épousée. »

(*Isaïe*, LVII-4).

L'originalité du **Cantique des Cantiques** *consiste à avoir uniquement retenu le moment du bonheur. L'infidélité du peuple envers Dieu n'y apparaît nulle part. Immaculée possession des deux amants. Amour illimité et constamment renouvelé dans l'admiration réciproque, prophétie du bonheur absolu puisé dans l'union mystique. Ne nous étonnons pas que ce texte ait été le préféré d'une sainte Thérèse d'Avila ou d'un saint Jean de la Croix.*

D'autres interprétations complémentaires (mais non contradictoires avec la première, si on suit la logique des lectures chrétiennes) ont été proposées: représentation de l'amour qui lie le fidèle à son Eglise, la Vierge à Dieu, et de la grâce elle-même qui est fusion amoureuse dans la confiance absolue entre l'âme et le Créateur. D'où ce commentaire de saint Jean de la Croix (1542-1591)*:*

« L'amour fait une telle sorte de ressemblance en la transformation des aimés, qu'on peut dire que chacun est l'autre et que les deux sont un, parce qu'en l'union et la transformation d'amour, l'un donne possession de soi à l'autre et chacun se laisse, se donne et s'échange pour l'autre, et ainsi chacun vit en l'autre, et l'un est l'autre, et les deux sont un par transformation d'amour[1] ».

1. Notons que des exégètes rejettent l'interprétation chrétienne et juive, réduisant le *Cantique* à un sens profane : recueil de chants nuptiaux, ou évocation des amours du roi Salomon pour une jeune Sulamite fidèle au berger qui l'aime.

Cantique des Cantiques

« VOICI TU ES BELLE, MON AMIE... »

IV. 1 Voici tu es belle, mon amie, voici tu es belle, aux yeux comme colombes sous ton voile, ta chevelure, un troupeau de chèvres dévalant la montagne de Galaad[1].

2 Tes dents, un troupeau de brebis rondes remontant de l'abreuvoir, toutes jumelées*, nulle solitaire.

3 Tes lèvres, un fil de cramoisi*, ton verbe délicieux, ta joue une grenade ouverte sous ton voile.

4 Ton cou, la tour de David[2], bâtie pour les trophées, mille boucliers y sont suspendus, tous les carquois des héros.

5 Tes deux seins, comme deux faons* jumeaux d'une biche en pâture parmi les roses.

V. 6 Avant que le jour ne souffle, que les ombres ne fuient, au mont de la myrrhe* j'irai, à la colline de l'encens.

7 Mon amie toute belle sans défaut en toi.

8 Avec moi du Liban, fiancée, avec moi du Liban tu viendras ; tu contempleras de la cime d'Amana, de la cime du Senir et d'Hermon[3], des repaires de lions, aux montagnes de panthères.

9 Tu m'as ravi le cœur, fiancée ma sœur, tu m'as ravi le cœur d'un seul de tes yeux, d'un seul joyau de ta gorge.

10 Qu'elles sont belles tes étreintes, fiancée ma sœur ! qu'elles sont meilleures tes étreintes que le vin ! le parfum de tes onguents que tous les aromates !

11 Tes lèvres distillent du suc, fiancée, du miel et du lait sous ta langue et l'odeur de tes robes comme l'odeur du Liban.

12 Tu es un jardin clôturé, fiancée ma sœur, une fontaine fermée, une source scellée.

1. Montagne entre le Jourdain et le désert arabique (Jordanie).

2. David (1015-975 ?), roi de Juda et d'Israël, fit de Jérusalem sa capitale.

3. Massif montagneux entre la Syrie et le Liban.

13 Tes élans, un paradis de grenadiers avec le fruit de délices, troènes* et nards*.

14 Nard et safran*, roseau, cinnamone*, avec tous les arbres d'encens, myrrhe, aloès*, avec toutes les essences d'aromates.

15 Source des jardins, puits d'eaux vives ruisselantes du Liban !

16 Aquilon* lève-toi, accours autan*, balayez mon jardin, que ruissellent ses parfums, qu'il pénètre, mon amant, dans son jardin, qu'il mange le fruit de ses délices !

VI. 1 Je pénètre dans mon jardin, fiancée ma sœur, j'y cueille ma myrrhe et mes onguents, j'y mange mon rayon avec mon miel, j'y bois mon vin avec mon lait ; mangez amis, buvez, enivrez-vous d'étreintes.

Le Cantique des Cantiques, trad. André Chouraqui, éd. Desclée de Brouwer.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Une litanie de l'amant célébrant sa fiancée et l'invitant à l'amour. Litanie en trois mouvements :
— IV, 1 à IV, 5 : l'évocation de sa beauté.
— IV, 6 à IV, 8 : l'invitation au « voyage ».
— IV, 9 à IV, 15 : la célébration des promesses sensuelles.
Enfin un échange de répliques entre la femme bouleversée par l'ardeur de son amant (IV, 16) et celui-ci accédant à l'union désirée (V, 1).
Ce pur chant du désir se concentre en une véritable initiation à l'amour.

1 *Étudiez la façon dont s'enchaînent les versets, à partir de quelques-uns d'entre eux, par exemple, de IV, 11 à IV, 15.*

2 *Comment évolue le style entre les différents mouvements ? L'approche de l'intimité vous semble-t-elle jouer un rôle dans cette évolution ?*

STRUCTURES

3 *Les métaphores ayant trait à la nature (IV, 1 à IV, 3 et IV, 5) :*
a) Pourquoi l'auteur a-t-il choisi selon vous, un si grand nombre de comparaisons dans le domaine naturel ?
b) A partir des trois premiers versets, montrez comment ces comparaisons s'engendrent et se développent.
c) Quels sentiments vous inspirent-elles ? Sont-elles fortes pour l'imagination ?

4 *L'image du collier (IV, 4) : comment est-elle construite, comment se développe-t-elle?*

5 *Pourquoi cette profusion de fleurs, de plantes, de parfums? Comment, dans le dernier verset, l'auteur donne-t-il un sens nouveau à toute cette débauche de biens naturels?*

6 *« Tu es un jardin cloturé » : de IV, 12 à V, 1, la sensualité de l'évocation se cache sous le symbole du jardin. Montrez comment une certaine préciosité travestit, sans la trahir, l'audace des allusions.*

7 *« Fiancée, ma sœur » : que pensez-vous de l'apposition de ces deux termes? Comparez-la à celle de Baudelaire dans* L'invitation au voyage *: « Mon enfant, ma sœur ».*

8 *Avez-vous l'impression que la construction en versets renforce la force poétique de cette litanie? Comment?*

SENS ET EFFETS

9 *On assiste dans ce texte à une sorte de* sublimation *de la femme par son amant. L'union charnelle semble s'y dissoudre en une fervente communion spirituelle. Cette interprétation chrétienne vous paraît-elle exclure toute lecture profane, littérale? Le poème perd-il beaucoup à être pris au pied de la lettre?*

10 *Avez-vous l'impression de lire un texte très ancien, ou au contraire certaines images, certaines tournures, la construction vous rappellent-elles la poésie moderne?*

11 *A partir du texte, définissez ce qui autorise à y voir une allégorie de l'union entre Dieu et l'âme.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Recherche.

L'histoire du peuple hébreu à l'époque du **Cantique des Cantiques.** ***Relevez aussi sur une carte les indications géographiques données dans le texte.***

Recherche.

Un exemple du thème de l'Époux et de l'Épouse mystiques dans la Bible : **Ezéchiel, XVI.**

Recherche.

Le cantique. Le verset.

Étude comparée.

Comparez ce texte avec **L'invitation au voyage** ***de Baudelaire.***

Étude comparée.

Comparez les images du texte avec celles d'André Breton dans **L'union libre.**



MARC CHAGALL, **Le cantique des Cantiques, III**
Musée National d'Art Moderne, Nice
(Ph. Musées Nationaux) © A.D.A.G.P.

Chagall est né en 1887 à Witebsk (Russie) dans une famille israélite très pauvre. Après avoir été formé à Leningrad et s'être intéressé à l'art du décor de ballets, il se rend à Paris où il se lie, vers 1910, à Léger, Modigliani et Apollinaire. Il connaît un vif succès en Allemagne avant de retourner dans son pays où il devient le décorateur réputé du théâtre juif jusqu'en 1922. De nombreux voyages à travers le monde entier le ramènent finalement en France où il approfondit, de tableau en tableau, l'univers mystérieux et merveilleux qui hante son esprit.

"Le monde imaginaire de Marc Chagall s'ouvre sur d'étranges profondeurs où se combinent selon leur logique propre, qui est celle de la poétique déraison, des figures issues du creux le plus intime des rêves. Pour ce peintre, le visible n'est jamais qu'un seuil, un palier; ce qui l'attire et le retient, c'est ce qu'il y a au-delà de l'intelligible et du sensible, ce qui s'offre dans le vertigineux battement d'éventail de la fantaisie : un univers sans commune mesure avec celui de l'ordinaire des hommes, où passent les bizarres compagnons qui ont pris l'habitude de cheminer avec lui depuis son enfance, et qu'il n'a jamais regardés avec étonnement lorsqu'il les trouvait à ses côtés tant il sentait qu'ils lui appartenaient et que réciproquement, il leur appartenait (...) Ce magnifique livre de primitives histoires, aux rudes couleurs, qu'est la Bible, devait lui inspirer la volonté de l'illustrer (avec) la conviction que le miracle est quotidien et que la réalité se gonfle, jusqu'à en risquer d'exploser, de cette spiritualité dynamique à laquelle s'assouvit le surnaturel et irrite sa soif le fantastique".

MARCEL BRION, *Marc Chagall, un personnage fabuleux créateur de fables*, La Galerie des arts, nº 10, 1963

RECHERCHES ET ESSAIS

SUR LE TABLEAU

1 - Etudiez la composition générale du tableau :

a) la toile est divisée en quatre espaces : comment s'équilibrent-ils?

b) ce tableau n'a ni envers ni endroit. Comment Chagall nous en donne-t-il l'impression? Quel effet cherche-t-il à atteindre?

c) un grand sourire (ou un baiser) semble régner sur ce tableau. Par quel artifice?

2 - Que vous suggère l'irradiation des rouges qui enflamment la toile? Comment le peintre a-t-il su utiliser d'autres couleurs en contrepoint?

3 - Les personnages :

a) le couple apparaît à trois reprises. Quel est le sens de chacune de ses apparitions? Comment sont-elles mises "en perspective"?

b) quelle est la fonction des deux groupes de personnages à gauche?

c) pourquoi des animaux mi-fabuleux, mi-allégoriques leur répondent-ils à droite?

4 - Montrez qu'à l'instar du Cantique des Cantiques **ce tableau fait à la fois l'éloge de la spiritualité et de la volupté.**

SUR L'ÉCOLE DE PARIS

A partir de 1925 on a désigné sous ce nom un groupe d'artistes étrangers vivant et travaillant à Paris : Pascin (Américain d'origine bulgare), Soutine (Lithuanien), Chagall, Modigliani (Italien), Foujita (Japonais), Vertès (Hongrois), Picasso (Espagnol), Brâncusi (Roumain).

1 - *Recherche :* **Vous vous procurerez une documentation sur l'un de ces peintres et préparerez un dossier le concernant.**

2 - *Recherche :* **Vous étudierez les raisons qui ont poussé ces artistes à se réfugier à Paris, et tenterez d'en dégager des conclusions d'ordre historique et d'ordre esthétique.**

3 - *Etude :* **Vous organiserez une visite collective au Musée d'art moderne le plus proche de votre domicile, en vous attachant plus particulièrement aux œuvres des artistes de l'École de Paris.**

4 - *Exposé :* **L'apport de l'École de Paris dans l'histoire de l'art contemporain.**

Thibaud IV, comte de Champagne et de Brie, poète de l'amour courtois, était en conflit avec son suzerain, Louis VIII. Il participa à la Croisade de 1235 et trouva la mort à Pampelune en 1253.
La légende prétend que la reine Blanche de Castille fut son inspiratrice... Quoi qu'il en soit, il a joui jusqu'au XIVe siècle d'une réputation considérable.

CHANSON D'AMOUR

Thibaud de Champagne

I

I. Douce dame, tout autre pensement,
Quant pens a vous, oubli en mon corage.
Dès que vous vi des euz premierement,
Ainz puis Amors ne fu de moi sauvage ;
5 Ançois m'a plus traveillié que devant.
Pour ce voi bien que garison n'atent,
Qui m'assoage,
Fors seul de vos remirer
Des euz du cuer en penser.

10 II. Se je ne puis vers vos aler souvent
Ne vos poist pas, bele, cortoise et sage,
Que je me dot forment de male gent
Qui devinant avront fait maint damage ;
Et se je faz d'aillors amer senblant,
15 Sachiez que c'est sanz cuer et sanz talent,
S'en soiez sage ;
Et s'il vous devoit peser,
Gel leroie ançois ester.

III. Sanz vos ne puis, dame, ne je ne qier,
20 Ne ja d'autrui Deus ne me doint mes joie !
Car j'aim mult melz estre en vostre dangier
Et sousfrir mal qu'autre bien, se l'avoie.
Ha ! si bel œil riant a l'acointier
M'i firent si mon corage changier ;
25 Que je soloie
Blasmer et despire amors,
Ore en sent mortieus dolors.

IV. Si grant biauté com s'i pot acointier
En cortois sens, qui son gent cors mestroie,
30 Ja li fist Deus por fere merveillier
Touz ceus a qui ele veut fere joie.
Nul outrage, dame, je ne vous qier
Fors seul itant que daignissiez cuidier
Que vostres soie ;
35 Mult me seroit granz secors
Et esperance d'amors.

V. Ainz riens ne vi en li ne m'ait navré
D'un coup parfont a si tres douce lance :
Front, bouche et nés, euz, vis fres coloré,
40 Mains, chief et cors et bele contenance.
Ma douce dame, et quant les reverré,
Mes anemis, qui si fort m'ont grevé
Par leur puissance
C'ainz més nus hons ne fu vis
45 Tant amast ses anemis ?

VI. Chançon, va t'en a celi que bien sé
Et si li di por poor ai chanté
Et en doutance ;
Més droiz est que fins amis
50 Soit a sa dame ententis.

THIBAUD DE CHAMPAGNE, X, *Chansons*,
éd. Larousse.

Konrad de Limbourg, vers 1325, *Les adieux à sa dame.* ▶

« Adieu, amours, très douche vie,
Li plus joieux et li plus lie
Qui puist estre fors paradis...
Bele tres douche amie chiere,
Je ne puis faire bele chiere,
Car plus dolans de vous me part
Que de rien que je laisse arriere. »

(Adam de La Halle)

« Seulete suy et seulete vueil estre,
Seulete m'a mon doulz ami laissiée,
Seulete suy, sanz compagnon ne maistre,
Seulete suy, dolente et courrouciee,
Seulete suy en langueur mesaisiee,
Seulete suy plus que nulle esgaree,
Seulete suy sanz ami demouree. »

(Christine de Pisan)



TRADUCTION:

I. Douce dame, quand je pense à vous, j'oublie toute autre pensée. Depuis que je vous ai vue pour la première fois, Amour a cessé de me fuir, mais il m'a fait souffrir plus que jamais. Aussi, je le vois bien, je ne puis avoir d'autre soulagement à ma peine que de vous contempler avec 5 les yeux du cœur.

II. Si je ne puis aller souvent vers vous, ne m'en veuillez pas, belle, courtoise et sage, car je redoute les gens malintentionnés qui, s'ils devinaient mon amour, s'empresseraient de le contrarier. Et si je fais semblant d'aimer ailleurs, sachez que c'est sans cœur et sans envie, n'en 10 doutez pas ; et si cela devait vous contrarier, j'y renoncerais plutôt.

III. Sans vous je ne puis rien, dame, et ne souhaite rien ; que Dieu ne me donne plus de joie venant d'une autre ! Car j'aime mieux souffrir en votre pouvoir que goûter le bonheur qu'une autre m'octroierait. Ah ! l'accueil de vos beaux yeux riants a si bien transformé mon cœur que 15 moi, qui blâmais et dédaignais l'amour, j'en éprouve à présent une douleur mortelle.

IV. Si grande beauté unie à l'esprit délicat qui règne en toute sa personne, Dieu la créa pour faire l'admiration de tous ceux qu'elle veut combler de joie. Dame, je ne vous demande rien d'excessif, mais seulement 20 de daigner croire que je suis tout à vous : ce serait pour moi un grand réconfort et l'espérance d'être aimé.

V. Il n'y a rien en elle qui ne m'ait profondément blessé d'un coup de sa très douce lance : front, bouche et nez, yeux, frais visage aux vives couleurs, mains, tête et corps et gracieux maintien. Ma douce dame, 25 quand les reverrai-je donc mes ennemis qui m'ont si fort meurtri par leur puissance que jamais homme sur terre n'aima tant ses ennemis ?

VI. Va, ma chanson, vers celle que je sais, et dis-lui qu'en te chantant, j'étais plein de crainte et de doute ; mais il est juste qu'un ami sincère se soucie de plaire à sa dame.

(Traduction de R. Bossuat, classiques Larousse).

Clément Marot avait lancé la mode du **blason** *qui avait pour but d'exalter un détail du corps de la femme. Cette mode, apparue en 1535, reprenait la tradition du poème médaillon et du poème emblème.*

Maurice Scève (1501-1560), *lyonnais comme Louise Labé (voir pp.* 158-160*), s'est illustré dans ce genre, qui lui valut la palme lors d'un concours organisé par Renée de Ferrare* (1536). *Mais il n'était pas homme à se limiter à ce genre assez restreint. Sa grande œuvre,* **Délie,** *où son génie et son culte de l'effort trouvent leur mesure, compte 449 dizains qui célèbrent la même femme, Délie... Travail d'orfèvre, qui n'ignore ni la tradition ni les subtilités de la rhétorique, mais aussi expression d'un amour vécu, hélas sans issue. Exaltation et désespoir seront inextricablement liés dans une inquiétude où Scève tend à l'approfondissement de soi comme à la quête de l'absolu. Le poème sera le salut de l'homme, qui peut y projeter le fruit douloureux mais parfaitement mûri de ses déchirements.*

A l'intersection, si l'on peut dire, de ces deux inspirations, nous avons choisi ce **blason du front,** *où la gravité l'emporte de loin sur la mignardise que l'on aurait pu redouter. L'amour, l'idéal, la mort...*

BLASON DU FRONT

Maurice Scève

Front large et hault, front patent[1] et ouvert,
Plat et uny, des beaulx cheveulx couvert :
Front qui est cler et serain firmament
Du petit monde, et par son mouvement
5 Est gouverné le demeurant[2] du corps,
Et à son vueil[3] sont les membres concors[4],
Lequel je voy estre troublé par nues,
Multipliant ses rides très-menues,
Et du costé qui se presente à l'œil,
10 Semble que là se lieve[5] le soleil.
Front eslevé sus ceste sphere ronde,
Où tout engin[6] et tout sçavoir abonde.
Front reveré, front qui le corps surmonte,
Comme celuy qui ne craint rien, fors[7] honte.
15 Front apparent affin qu'on peust mieulx lire
Les loix qu'amour voulut en luy escrire.
O front, tu es une table d'attente,
Où ma vie est, et ma mort très-patente[8].

Maurice Scève.

1. Ouvert.
2. Le reste.
3. Selon sa volonté.
4. S'accordent.
5. Se lève.
6. Esprit, invention.
7. Sauf.
8. Évidente.

Celle qui fut surnommée « la Belle Cordière » (1524-1566), *— épouse du riche cordier lyonnais Ennemond Perrin —, a écrit trois élégies, vingt-quatre sonnets et un texte en prose:* **Débat de la folie et de l'amour.** *Ses sonnets lui ont acquis par leur originalité une place privilégiée dans l'histoire de notre poésie.*

Cette poétesse, en plein seizième siècle, apparaît comme une fleur de culture et de beauté. Originaire de Lyon comme son contemporain Maurice Scève, elle se présente comme une femme savante mais spirituelle..., possédant trois langues étrangères, chantant à merveille, pinçant le luth, experte dans tous les travaux féminins. Elle reçoit ses nombreux invités dans un cadre somptueux. Mais la liberté que semble lui avoir laissée son mari, assez âgé, devait naturellement échauffer l'humeur des commères et exciter les calomnies qui ternirent un peu son éclat.

Ses sonnets reflètent une passion totale, intense, où les sens sont aussi intéressés que l'esprit. Aucun sens du péché chez Louise Labé, qui assume les lois naturelles en toute sérénité. Elle sait dire d'autre part la douleur aussi bien que les joies de l'amour. Sa voix ardente et pure, pour toutes ces raisons, est inimitable. Sa sincérité est sublime, disait Paul Eluard.

Louise Labé

« PREDIT ME FUT... »

Predit me fut*, que devois fermement
Un jour aymer celui dont la figure[1]
Me fut descrite : et sans autre peinture
Le reconnu quand vy premierement[2] :

5 Puis le voyant aymer fatalement[3],
Pitié je pris de sa triste aventure[4] :
Et tellement je forçay ma nature,
Qu'autant que lui aymay ardentement[5].

Qui n'ust pensé qu'en faveur devoit croitre
10 Ce que le Ciel et destins firent naître?
Mais quand je voy si nubileus[6] aprets,

Vents si cruels et tant horrible orage :
Je croy qu'estoient les infernaus[7] arrets,
Qui de si loin m'ourdissoient ce naufrage.

Louise Labé,
Élégies. Sonnets. Débat de la Folie et de l'amour.

1. Allure, aspect.
2. Pour la première fois.
3. Par une circonstance voulue par le destin.
4. Sort.
5. Avec ardeur.
6. Nuageux.
7. Des enfers.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Malgré la présentation traditionnelle du sonnet, sur le papier, en deux quatrains suivis de deux tercets, en réalité ce poème à forme fixe est composé de deux strophes de quatre vers, suivies d'une autre de six.
En effet, si le premier quatrain évoque la rencontre « fatale », et le deuxième, l'ardeur partagée des amants, la strophe suivante (six vers) a un sens bien cohérent qui se répartit en :

- **une *question,* les deux premiers vers *en rimes plates :* « Cette passion aura-t-elle un destin favorable? »**
- **et une *réponse,* un quatrain construit en *rimes croisées :* « Certainement non, car elle fut envoyée par des puissances néfastes. »**

Remarquons que ce qui accentue encore la cohérence de l'ensemble est le fait que ce dernier groupe de quatre vers est construit sur le schéma des deux premiers.

COMMENTAIRE SUIVI

Vers 1 à 4 :

1. *a) Sur quel ton commence le poème?*
   b) Comment comprenez-vous cette « prédiction »? D'où peut-elle venir?
2. *Le troisième vers reste suspendu sur une forte césure après un double enjambement : quelle attente provoque-t-elle en nous? Sommes-nous déçus ensuite?*
3. *L'amour fatal : relevez les traits qui précisent l'impression d'inexorable fatalité. Que pensez-vous de cette conception de l'amour?*
4. *Une harmonie très discrète et subtile : on essaiera d'en saisir quelques secrets en étudiant l'emploi des* f, *des* u, *des* r.

Vers 5 à 8 :

5. *Une économie extrême de vocabulaire : notez les reprises de certains mots. Cette « pauvreté » affaiblit-elle le texte?*
6. *Vers 6 à 8 : l'humour de Louise Labé. Essayez de préciser la saveur exacte d'une expression comme : « Je forçay ma nature ».*
7. *Comparez la structure de la première et de la deuxième strophe : leur parallélisme — légèrement faussé d'ailleurs — vous semble-t-il répondre à une intention de l'auteur?*

Vers 9-10 :

8. *Comment Louise Labé assure-t-elle la transition délicate des quatrains à la strophe de six vers?*
9. Le Ciel et destins *: commentez cette expression (forme et sens).*

***Croître* et *naître* pouvaient rimer au XVIe siècle, « croître » se prononçant *craître.* La Fontaine écrit encore (*Fables,* XI, 1) :**

« Celui qu'ils craignaient fut le maître.
Proposez-vous d'avoir le lion pour ami,
Si vous voulez le laisser craître. »

Vers 11 à 14 :

10 *Que redoute la poétesse? Seulement l'origine infernale de la passion qui la lie à son ami?*

11 *Comment Louise Labé rajeunit-elle, « personnalise » -t-elle la métaphore des orages de la passion et du naufrage?*

12 *Comment le sonnet se renferme-t-il sur lui-même? Comment le thème de la prédiction est-il repris?*

SYNTHÈSE

- **La construction grammaticale à première vue très lourde, à cause du jeu complexe des subordonnées, s'ajuste parfaitement au ton de la confidence murmurée, se dissout en une sorte d'harmonie musicale.**
- **Des variations très personnelles sur un thème traditionnel, celui du destin qui appelle irrésistiblement deux êtres l'un vers l'autre. Thème cher aux « néo-platoniciens » du XVIe siècle.**
- **La subtilité du ton mêlant l'humour, la tendresse et la crainte.**
- **Un poème d'amour écrit par une femme qui n'a pas honte d'aimer.**

RECHERCHES ET ESSAIS

Versification.

Étude des rimes, des césures, des enjambements.

Versification.

Étude du rythme du texte.

Histoire de la langue.

- ***La formation de l'adverbe en -ment. Recherchez dans une grammaire historique l'origine et le processus de formation de ces adverbes.***
- ***Recherchez dans un dictionnaire de la langue classique le sens des mots :* figure, aventure, faveur.**

Exposé.

Une autre grande dame des lettres et un grand écrivain du XVIe siècle : Marguerite de Navarre.



Paul Eluard

Dans l'introduction à la poésie amoureuse, nous avons souligné combien au XXe siècle la libération du désir avait influencé la poésie contemporaine, surtout quand elle se consacrait à l'exaltation de l'amour. Si les poètes surréalistes méprisent la pornographie gratuite, ils chantent en revanche un érotisme purifié par la passion ou par la révolte contre tous les tabous sociaux. L'érotisme ainsi considéré contraint l'homme à reconnaître sa nature profonde, puis à chercher la compagne idéale qui répondra à son désir exploré, libéré. Qu'elle s'appelle Elisa (Breton), Elsa (Aragon), Nush (Eluard)..., cette médiatrice permettra à son amant d'accéder aux « secrets de l'univers », c'est-à-dire à l'absolu humain, le seul accessible selon ces matérialistes. L'amour exige une véritable dévotion, celle que l'on réservait autrefois à Dieu.

Dans la nombreuse production surréaliste, nous avons choisi un poème d'Eluard (1895-1952), *où charme, magie, sensualité et lumière se confondent.*

LA DAME DE CARREAU

Tout jeune, j'ai ouvert mes bras à la pureté. Ce ne fut qu'un battement d'ailes au ciel de mon éternité, qu'un battement de cœur amoureux qui bat dans les poitrines conquises. Je ne pouvais plus tomber.

5 Aimant l'amour. En vérité, la lumière m'éblouit.

J'en garde assez en moi pour regarder la nuit, toute la nuit, toutes les nuits.

Toutes les vierges sont différentes. Je rêve toujours d'une vierge.

A l'école, elle est au banc devant moi, en tablier noir. Quand elle 10 se retourne pour me demander la solution d'un problème, l'innocence de ses yeux me confond à un tel point que, prenant mon trouble en pitié, elle passe ses bras autour de mon cou.

Ailleurs, elle me quitte. Elle monte sur un bateau. Nous sommes presque étrangers l'un à l'autre, mais sa jeunesse est si grande que 15 son baiser ne me surprend point.

Ou bien, quand elle est malade, c'est sa main que je garde dans les miennes, jusqu'à en mourir, jusqu'à m'éveiller.

Je cours d'autant plus vite à ses rendez-vous que j'ai peur de n'avoir pas le temps d'arriver avant que d'autres pensées me dérobent 20 à moi-même.

Une fois, le monde allait finir et nous ignorions tout de notre amour. Elle a cherché mes lèvres avec des mouvements de tête lents et caressants. J'ai bien cru, cette nuit-là, que je la ramènerais au jour.

Et c'est toujours le même aveu, la même jeunesse, les mêmes 25 yeux purs, le même geste ingénu de ses bras autour de mon cou, la même caresse, la même révélation.

Mais ce n'est jamais la même femme.

Les cartes ont dit que je la rencontrerai dans la vie, *mais sans la reconnaître.*

30 Aimant l'amour.

PAUL ÉLUARD,
Poésies, 1913-1926,
éd. Gallimard.

3. *Le déchirement*

Ce texte est l'une des ballades du **Testament** *de François Villon* (1431-*après* 1463), *poète... et mauvais garçon.*

Est-ce un cri d'amour, une plainte d'amoureux éconduit? Peut-être. Mais on ne sait trop encore qui était la belle. Remarquons en revanche l'acrostiche par lequel Villon **signe** *son poème. Tristan Tzara prétend d'autre part avoir découvert plusieurs anagrammes dans cette pièce, bien secrète, comme on le voit. Un dernier indice intéressant nous est donné par les deux premiers vers de la strophe qui précède cette ballade dans le Testament:*

« Ceste ballade lui envoye,
Qui se termine tout par R. »

Or l'R, dans le système allégorique du Moyen Age, ne signifiait-elle pas le mépris, l'indignation?

Rappelons enfin que la ballade, qui est apparue vers le XIVe siècle comprend trois couplets et un envoi sur les mêmes rimes.

François Villon

BALLADE A S'AMYE

Faulse beaulté, qui tant me couste chier,
Rude en effect, ypocrite doulceur ;
Amour dure plus que fer a maschier[1],
Nommer que puis de ma desfaçon[2] seur,
5 Cherme felon[3], la mort d'ung povre cuer,
Orgueil mussié[4], qui gens met au mourir,
Yeulx sans pitié ! ne veult droicte rigueur,
Sans empirer[5], ung povre secourir ?

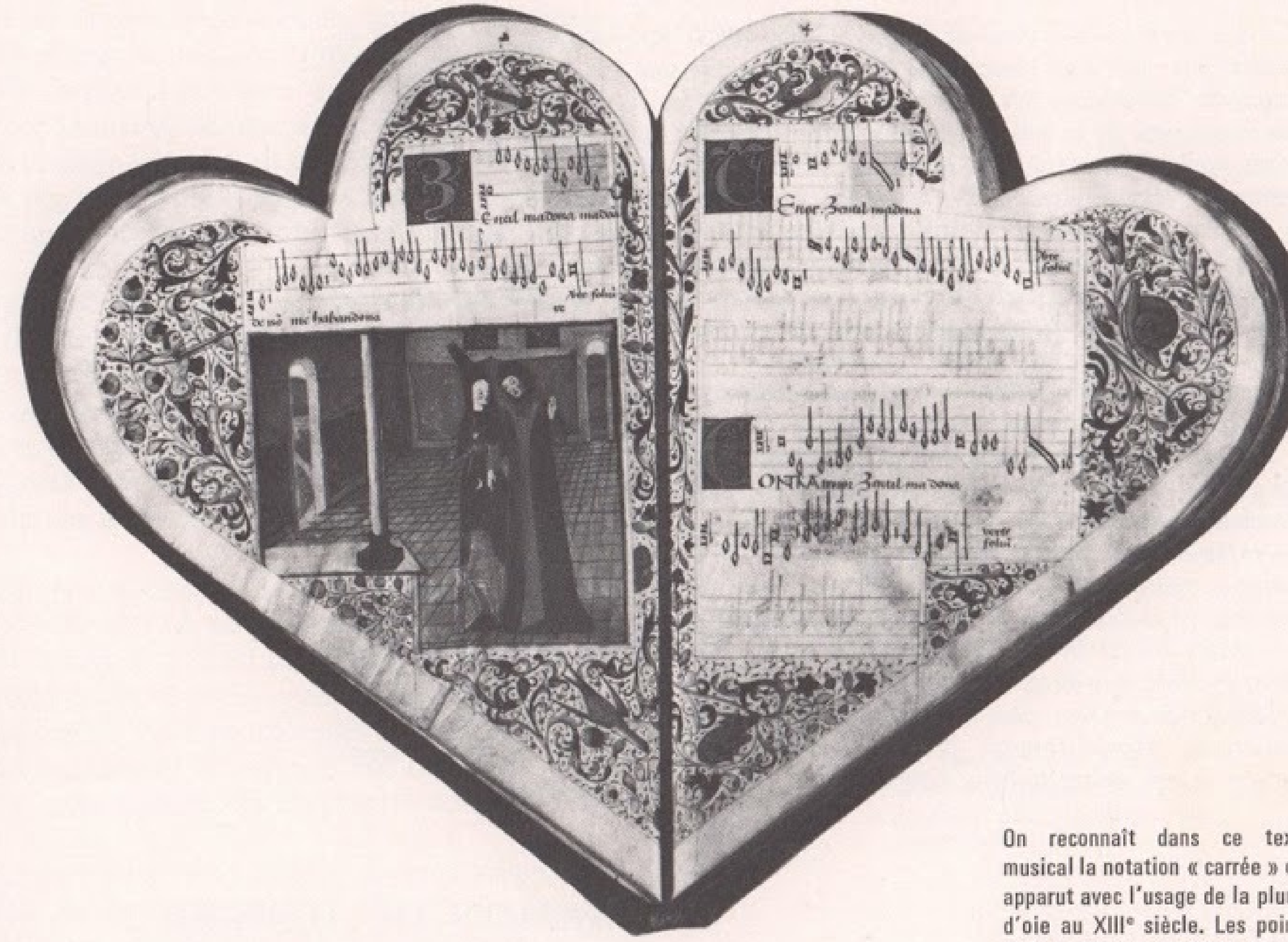
Mieulx m'eust valu avoir esté serchier[6]
10 Ailleurs secours, c'eust esté mon onneur.
Rien ne m'eust sceu hors de ce fait hachier[7].
Trotter m'en fault en fuyte, et deshonneur.
Haro[8], haro, le grant et le mineur[9] !
Et qu'est ce cy ? mourray, sans coup ferir[10],
15 Ou Pitié veult, selon ceste teneur,
Sans empirer, ung povre secourir.

Vng temps viendra, qui fera dessechier,
Iaunir, flestrir, vostre espanye fleur ;
Ie m'en risse, se tant peusse maschier[11]
20 Lors ; mais nennil[12], ce seroit donc foleur[13] .
Las, viel seray ; vous, laide, sans couleur,
Or, beuvez fort, tant que ru[14] peut courir.
Ne donnez pas a tous ceste douleur,
Sans empirer, ung povre secourir.

25 Prince amoureux, des amans le greigneur[15],
Vostre mal gré[16] ne vouldroye encourir ;
Mais tout franc cuer doit, pour Nostre Seigneur,
Sans empirer, ung povre secourir.

François Villon,
Le Testament.

1. Mâcher.
2. Mort.
3. Traître, perfide.
4. Dissimulé.
5. Rendre plus malade.
6. Chercher.
7. Séparer.
8. Cri de détresse.
9. Le plus petit.
10. Sans combattre.
11. J'en rirais si ma mâchoire en était encore capable.
12. Non.
13. Acte d'homme fou.
14. Ruisseau.
15. Le plus grand.
16. Mécontentement.



On reconnaît dans ce texte musical la notation « carrée » qui apparut avec l'usage de la plume d'oie au XIIIe siècle. Les points de la notation neumatique se sont transformés en carrés et en losanges.

La carrière d'Alfred de Vigny (1797-1863) *fut jalonnée d'échecs et de désillusions: une expérience militaire sans avenir, une vie politique et une vie conjugale décevantes. Ne lui restent que la grandeur de la création poétique et l'enthousiasme de la passion amoureuse qu'il a portée à l'actrice Marie Dorval. Mais après l'ingratitude de la société, il devra compter avec les trahisons de la femme... Contre le doute qui le submerge, concernant aussi bien l'amour que Dieu, la Nature que la société, il édifie cependant une morale héroïque proche du stoïcisme. « Gémir, pleurer, prier, est également lâche. / Fais énergiquement ta longue et lourde tâche. » La conscience aiguë de sa condition est la seule voie de salut pour l'homme, et le diamant de cet acte de conscience se cristallise dans la poésie.*

Aucune chance toutefois d'y parvenir si on ne se sépare de la foule, si on ne se retire dans sa **tour d'ivoire** *où, dans l'obscurité, on travaille pour l'humanité, sans que celle-ci s'en doute. Des « bouteilles » qu'on jette à la mer...*

La Maison du berger, *avec ses 336 vers, domine le recueil des* **Destinées.** *Ce poème résume vingt années de réflexions* (1821-1844)*: y passent aussi bien les enthousiasmes que les déceptions du poète. Les deux thèmes qui nous intéressent au premier chef dans notre extrait, l'amour et la Nature, en sont le parfait exemple, puisque après les avoir célébrés, Vigny dira toute sa méfiance envers la faiblesse de la femme et la froide impassibilité de la Nature.*

Mais qui est Eva, la dédicataire de cette « lettre »? Une des amies du poète, Mme Holmès, a-t-on dit. Un être mythique composé de toutes les femmes connues et rêvées par le poète, plus certainement. Mais surtout celle qui l'a véritablement bouleversé, Marie Dorval, dont la roulotte d'actrice semble d'ailleurs avoir suggéré à son amant le beau symbole de la Maison du Berger.



LA MAISON DU BERGER

LETTRE A ÉVA

Si ton cœur, gémissant du poids de notre vie,
Se traîne et se débat comme un aigle blessé,
Portant comme le mien, sur son aile asservie,
Tout un monde fatal, écrasant et glacé ;
5 S'il ne bat qu'en saignant par sa plaie immortelle,
S'il ne voit plus l'amour, son étoile fidèle,
Éclairer pour lui seul l'horizon effacé ;

Si ton âme enchaînée, ainsi que l'est mon âme,
Lasse de son boulet et de son pain amer,
10 Sur sa galère en deuil laisse tomber la rame,
Penche sa tête pâle et pleure sur la mer,
Et cherchant dans les flots une route inconnue,
Y voit, en frissonnant, sur son épaule nue,
La lettre sociale[1] écrite avec le fer ;

1. La marque au fer rouge.

15 Si ton corps, frémissant des passions secrètes,
S'indigne des regards, timide et palpitant ;
S'il cherche à sa beauté de profondes retraites
Pour la mieux dérober au profane insultant ;
Si ta lèvre se sèche au poison des mensonges,
20 Si ton beau front rougit de passer dans les songes
D'un impur inconnu qui te voit et t'entend,

Pars courageusement, laisse toutes les villes ;
Ne ternis plus tes pieds aux poudres[2] du chemin,
Du haut de nos pensers vois les cités serviles
25 Comme les rocs fatals de l'esclavage humain.
Les grands bois et les champs sont de vastes asiles,
Libres comme la mer autour des sombres îles.
Marche à travers les champs une fleur à la main.

La Nature t'attend dans un silence austère ;
30 L'herbe élève à tes pieds son nuage des soirs,
Et le soupir d'adieu du soleil à la terre
Balance les beaux lis comme des encensoirs.
La forêt a voilé ses colonnes profondes,
La montagne[3] se cache, et sur les pâles ondes
35 Le saule a suspendu ses chastes reposoirs*.

Le crépuscule ami s'endort dans la vallée,
Sur l'herbe d'émeraude* et sur l'or du gazon,
Sous les timides joncs de la source isolée
Et sous le bois rêveur qui tremble à l'horizon,
40 Se balance en fuyant dans les grappes sauvages,
Jette son manteau gris sur le bord des rivages,
Et des fleurs de la nuit entr'ouvre la prison.

Il est sur la montagne une épaisse bruyère
Où les pas du chasseur ont peine à se plonger,
45 Qui plus haut que nos fronts lève sa tête altière*,
Et garde dans la nuit le pâtre et l'étranger.
Viens y cacher l'amour et ta divine faute ;
Si l'herbe est agitée ou n'est pas assez haute,
J'y roulerai pour toi la Maison du Berger[4].

ALFRED DE VIGNY, *Les Destinées.*

2. Poussières.

3. Allusion à la colline du Maine-Giraud, la propriété de Vigny en Charente.

4. Cabane où s'abritaient les bergers.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Une ouverture puissante et variée :

- **d'abord trois strophes très rythmées (séries d'hypothétiques juxtaposées) et symétriques : *le cœur, l'âme, le corps* de la jeune femme, prisonniers de la servilité sociale.**
- **la quatrième soutenue par la proposition principale tant attendue, crie la libération. Deux impératifs dès le premier vers : « *Pars* courageusement, *laisse* toutes les villes... ». Hymne à la joie et invitation à l'élévation. Dans les trois derniers vers se trouve déjà l'apaisement promis.**
- **sérénité des cinquième et sixième strophes, évocation d'une nature réconciliée et amicale.**
- **dernière strophe : invitation au bonheur, à la solitude. Le poème du secret partagé.**

Remarque sur la strophe de sept vers : on a souvent reproché à ce type de strophe de rapprocher artificiellement un quatrain d'un tercet, sans qu'on ressente vraiment la cohérence de l'ensemble.

1 *Vous étudierez comment Vigny a lutté contre cette difficulté :*
a) en examinant le jeu de la ponctuation à la fin du quatrième vers;
b) en observant comment le cinquième vers est rattaché à ce qui précède.

COMMENTAIRE SUIVI

Première strophe

2 *Quel est le rythme de cette strophe?*

3 *Le jeu des images : quelle est la comparaison de base? Montrez comment le poète s'appuie tantôt sur le terme de référence, tantôt sur le terme de comparaison.*

4 *Quel est le sens général de la strophe?*

Deuxième strophe

5 *Plan d'étude de cette strophe :*
a) Suivez le thème de la captivité *à partir de ces jalons :* enchaînée, boulet, galère, la lettre sociale écrite avec le fer.
b) Les « glissements » de l'image : qui est enchaîné? Qui est rivé à la galère?
c) Les subtilités de l'harmonie et des anagrammes :
- amer/rame/la mer.
- *le jeu des* l *(vers 9)*
- *le jeu des* p *(vers 11).*

d) Les couleurs.
e) Quelle route inconnue cherche la galérienne? Comment perçoit-elle le signe qui est sur son épaule?

Troisième strophe

6 *A quelles profanations le poète veut-il « dérober » sa maîtresse (qui est une* actrice*)? Comment sont peints ses admirateurs?*

7 *Comment comprenez-vous la jalousie de Vigny? Vous semble-t-elle défendable?*

8 *Pourquoi le rythme des hypothétiques est-il ici plus intense que dans la strophe précédente?*

Quatrième strophe

9 *Commentez la force du vers 22.*

10 *a) Vers 23-24 : montrez l'audace de la transition entre ces deux vers.*
b) Vers 25 : quel est le sens exact du mot « rocs » dans l'image suggérée?

11 *a) Que signifie exactement le vers 27?*
b) Le dernier vers de la strophe vous semble-t-il heureux?
c) Que pensez-vous de l'effet de contraste recherché entre les quatre premiers vers et les trois derniers?

Cinquième strophe

Une strophe à la fois très romantique et très baudelairienne (si l'on peut dire..., car Baudelaire ne publiera *Les Fleurs du Mal* que treize ans après).

12 *Pour Vigny* la Nature est *déjà* un temple *: montrez-le.*

13 *Étudiez* l'harmonie du soir *qu'il dépeint, en relevant les « correspondances » établies entre les couleurs, les mouvements, les sonorités du texte, les sentiments.*

Sixième strophe

« Il reprend, pour sa mise en scène, le décor du crépuscule élégiaque, décor miltonien cher à tout le Romantisme lamartinien (...). L'héroïne qu'il place dans ce cadre sera du même répertoire, biblique, miltonien, et romantique élégiaque. » (Verdun L. Saulnier)

14 *Montrez comment Vigny nous fait sentir l'approche de la nuit. Quelles images, quel vocabulaire a-t-il choisis? (Regardez particulièrement les verbes.)*

15 *L'art des couleurs dans cette strophe (vers 37 et 41).*

16 *La richesse symbolique du vers 42 : ces fleurs de la nuit sont-elles seulement les « belles-de-nuit » qui s'ouvrent effectivement à ce moment-là? Que peuvent-elles être aussi dans l'obscurité du ciel?*

Septième strophe

17 *« Ta divine faute » : Commentez cette expression.*

18 *Que symbolise la maison du berger? Approfondissez ce symbole. Comment est-il présenté par le poète?*

SYNTHÈSE

- **Vigny se révèle un maître dans l'art de plier la phrase, de la façon la plus expressive, au vers et à la strophe. La force des accents et des rimes ajoute à cette impression de chef-d'œuvre tracé au burin.**
- **Une passion exacerbée qui sait se dire avec pudeur et s'allier avec l'élévation de l'âme. Jaloux, sensuel, excessif, le poète a l'aristocratie farouche du romantique.**
- **Une langue de pure poésie : depuis la moindre sonorité, la moindre métaphore jusqu'aux grands tableaux hardis défiant toute transcription logique.**
- **Une transmutation totale des idées en images.**

RECHERCHES ET ESSAIS

Recherche.

Un romantique farouche et secret : Alfred de Vigny.

Recherche.

***La poésie selon Vigny. Vous étudierez la deuxième partie de* La maison du berger *et* L'esprit pur.**

Recherche.

***La femme selon Vigny. Vous étudierez les premières strophes de la troisième partie de* La maison du berger *et* La colère de Samson.**

Essai.

***Vous commenterez ces confidences de Vigny : « Je sens s'éteindre les clartés de l'inspiration et les clartés de la pensée lorsque la force indéfinissable qui soutient ma vie, l'Amour, cesse de me remplir de sa chaleureuse puissance; et lorsqu'il circule en moi, toute mon âme en est illuminée, je crois comprendre tout à la fois l'Éternité, l'Espace, la Création, les créatures et la Destinée; c'est alors que l'Illusion, phénix au plumage doré, vient se poser sur mes lèvres, et chante. »* (Stello, VII).**

Étude.

Êtes-vous d'accord avec cette remarque de M. Verdun L. Saulnier? : « La formule strophique que le poète adopte volontiers est elle-même un appareil solide, mais lourd comme une charrue, où le schéma des rimes semble traduire le retour du soc dans le sillon ».

Montage poétique.

***Présentez à plusieurs voix, suivant les différents thèmes du texte, une lecture complète de* La maison du berger.**

Alcools, *le plus célèbre des recueils d'Apollinaire* (1880-1918) *contient des poèmes écrits entre 1898 et 1913, d'une étonnante variété de ton, de genres, de formes. Les « recherches » y abondent : suppression systématique de la ponctuation, rénovation de la technique des images, etc.*

Dans **La chanson du mal-aimé** *— une soixantaine de strophes de cinq vers — le thème de l'amour malheureux, qui est peut-être le thème fondamental de l'œuvre poétique d'Apollinaire, est servi par une floraison d'images et par une musicalité de « chanson grise » : rappel à la fois de la violence et de la sensualité de l'homme, mais aussi de son sentimentalisme élégiaque. C'est l'expression d'une passion vraie et folle, celle qu'il a portée à une jeune Anglaise, Annie Playden. Celle-ci l'a fui, en rentrant dans son pays. Londres sera le cadre du début de la* **Chanson.** *C'est là qu'il la poursuit, et si les premiers vers nous font souvenir de Musset, bien vite on s'apercevra qu'il s'agit de tout autre chose. L'événement personnel débouche sur le mythe, Apollinaire trône dans sa douleur comme dans un royaume: roi malheureux, roi humilié qui rêve aux royaumes des souverains heureux.*

Guillaume Apollinaire

LA CHANSON DU MAL-AIMÉ

A Paul Léautaud[1].

Et je chantais cette romance
En 1903 sans savoir
Que mon amour à la semblance
Du beau Phénix s'il meurt un soir*
Le matin voit sa renaissance

Un soir de demi-brume à Londres
Un voyou qui ressemblait à
Mon amour vint à ma rencontre
Et le regard qu'il me jeta
5 Me fit baisser les yeux de honte

Je suivis ce mauvais garçon
Qui sifflotait mains dans les poches
Nous semblions[2] entre les maisons
Onde ouverte de la mer Rouge[3]
10 Lui les Hébreux moi Pharaon

Que tombent ces vagues de briques
Si tu ne fus pas bien aimée
Je suis le souverain d'Égypte
Sa sœur-épouse[4] son armée
15 Si tu n'es pas l'amour unique

Au tournant d'une rue brûlant
De tous les feux de ses façades
Plaies du brouillard sanguinolent
Où se lamentaient les façades
20 Une femme lui ressemblant

C'était son regard d'inhumaine
La cicatrice à son cou nu
Sortit saoule d'une taverne
Au moment où je reconnus
25 La fausseté de l'amour même

Lorsqu'il fut de retour enfin
Dans sa patrie le sage Ulysse[5]
Son vieux chien de lui se souvint
Près d'un tapis de haute lisse
30 Sa femme attendait qu'il revînt

L'époux royal de Sacontale[6]
Las de vaincre se réjouit
Quand il la retrouva plus pâle
D'attente et d'amour yeux pâlis
35 Caressant sa gazelle mâle

J'ai pensé à ces rois heureux
Lorsque le faux amour et celle
Dont je suis encore amoureux
Heurtant leurs ombres infidèles
40 Me rendirent si malheureux

Regrets sur quoi l'enfer se fonde
Qu'un ciel d'oubli s'ouvre à mes vœux
Pour son baiser les rois du monde
Seraient morts les pauvres fameux
45 Pour elle eussent vendu leur ombre

GUILLAUME APOLLINAIRE,
Alcools, éd. Gallimard.

1. P. Léautaud (1872-1956) publia *La Chanson* en 1909.

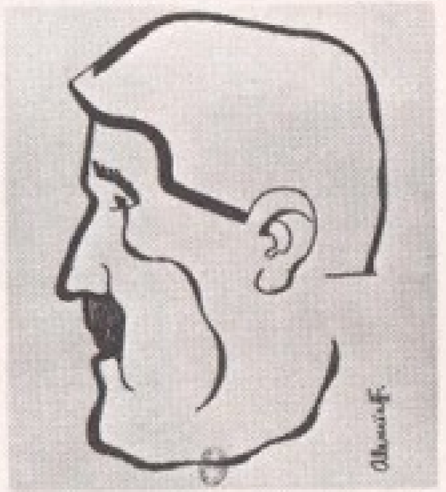
2. Faire la synérèse ici (*semblions* prononcé en deux syllabes).

3. Allusion à l'exode des Hébreux hors d'Égypte, sous la conduite de Moïse, fuyant les persécutions du Pharaon.

4. Ceci rappelle l'inceste royal des dynasties égyptiennes.

5. A son retour à Ithaque, Ulysse retrouva en effet son épouse Pénélope, qui l'attendait en résistant aux « prétendants ».

6. Héroïne d'une légende indienne. Elle a inspiré à Théophile Gautier un livret d'opéra.



ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Orphée dans les enfers de Londres...
- **à la quête de la belle disparue (5 strophes), il a successivement deux hallucinations, croyant l'avoir reconnue : mais ce n'est qu'un voyou (3 strophes), puis une femme saoule (2 strophes). Noter une digression d'une strophe et demie, où il se compare au Pharaon, roi persécuteur.**
- **à « la fausseté de l'amour même », s'opposent les évocations de deux rois heureux dont les épouses furent fidèles, les *attendant* jusqu'à leur retour : 2 strophes.**
- **dans la dernière strophe, une descente aux enfers du souvenir. Heureux ceux qu'elle n'a pas ensorcelés !**

Étude de la strophe d'Apollinaire : c'est un art de la dissonance, tout ayant l'air de rimer, mais rien ne rimant vraiment... Expression même d'une vie qui est un chant fêlé.

1. *Étude des rimes et assonances des strophes 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9.*

STRUCTURES

Le texte est bâti sur une antithèse autour du thème de l'amour unique : soit trahi (Annie), soit respecté (Pénélope).

2. *Le faux amour :*
   a) Quelles rencontres le symbolisent dans cette nuit londonienne?
   b) Comment le paysage semble-t-il participer à cette trahison et à la douleur qu'elle inspire?
   c) Quel est le rythme du vers qui peint l'angoisse chez Apollinaire? (Comparez-le au rythme du vers de la sérénité : strophes 6 et 7).
3. *Le thème de la fidélité.*
4. *L'errance et la quête vaine. Quelle conception du hasard semble avoir le poète, dans sa recherche désordonnée?*
5. *Les rois.*
   — Pharaon :
   a) Retracez les événements historiques auxquels se réfère Apollinaire, en cherchant dans un dictionnaire les mots : Hébreux, pharaon, mer Rouge.
   b) Montrez comment la mer Rouge *« devient » la rue londonienne où erre le poète, grâce à un jeu de substitutions d'images : vers 8 et 9.*
   c) En s'identifiant au pharaon, quel caractère Apollinaire reconnaît-il à sa poursuite? Quel aveu fait-il?
   — Les rois heureux :
   a) A quel épisode de la vie d'Ulysse Apollinaire pense-t-il?
   b) Montrez le parallélisme des deux évocations : personnages, gestes et la reprise d'un même terme (lequel?).
6. *Les couleurs :*
   a) le rouge. Suivez les notations où cette couleur apparaît, ainsi que ce qui la suggère : la honte, la mer, etc. Tout un art d'allusions qui agit puissamment sur notre imagination : pourquoi? (Noter aussi que la syllabe ou*, qui domine toute la première partie du texte, entretient un rapport avec ce* rouge*.)*
   b) la brume. Comment l'épaisseur de son voile est-elle suggérée tout au long du texte? Quel terme la rappelle dans les deux dernières strophes? Comment ressentez-vous le contraste avec la violence des rouges?
7. *Comment les strophes sont-elles liées?*

SENS ET EFFETS

8. *Précisez la construction et le sens des strophes 3, 8 et 9.*
9. *Quelle « consolation » recherche Apollinaire dans la dernière strophe?*
10. *L'absence de ponctuation influe-t-elle sur la diction du texte, sa musicalité, enfin son sens?*
11. *L'utilisation de souvenirs « érudits » vous paraît-elle contradictoire avec le ton personnel et l'originalité de l'inspiration?*
12. *Entendez-vous ce texte comme une confidence, un cri de désespoir, une mélopée mélancolique...?*
13. *Hallucinations, visions et rêves dans ces strophes.*
14. *Ne trouvez-vous pas quelque peu contradictoires la volonté affichée de « modernisme », et le goût d'Apollinaire pour la tradition poétique la plus ancienne? Il semble y avoir loin entre la juxtaposition simultanéiste des images et de la syntaxe, et la résurrection de la laisse !*

RECHERCHES ET ESSAIS

Recherche.

Éclaircissez les allusions à l'histoire des Hébreux et à la légende d'Ulysse.

Recherche.

***Le thème du mal-aimé et de l'étranger dans* Alcools. L'émigrant de Landor Road, Annie, Cors de chasse, Signe.**

Recherche.

***Le modernisme d'Apollinaire :* Zone (Alcools).**

Étude détaillée de la strophe 7.

Le jeu des sonorités, le* a *sonorité de base de la strophe. Étudiez sa fréquence, son importance dans l'harmonie de la strophe, en particulier quand il entre en composition avec* l*, sous la forme* al *ou* la*. A quoi est dû l'effet de surprise du dernier vers?

Essai.

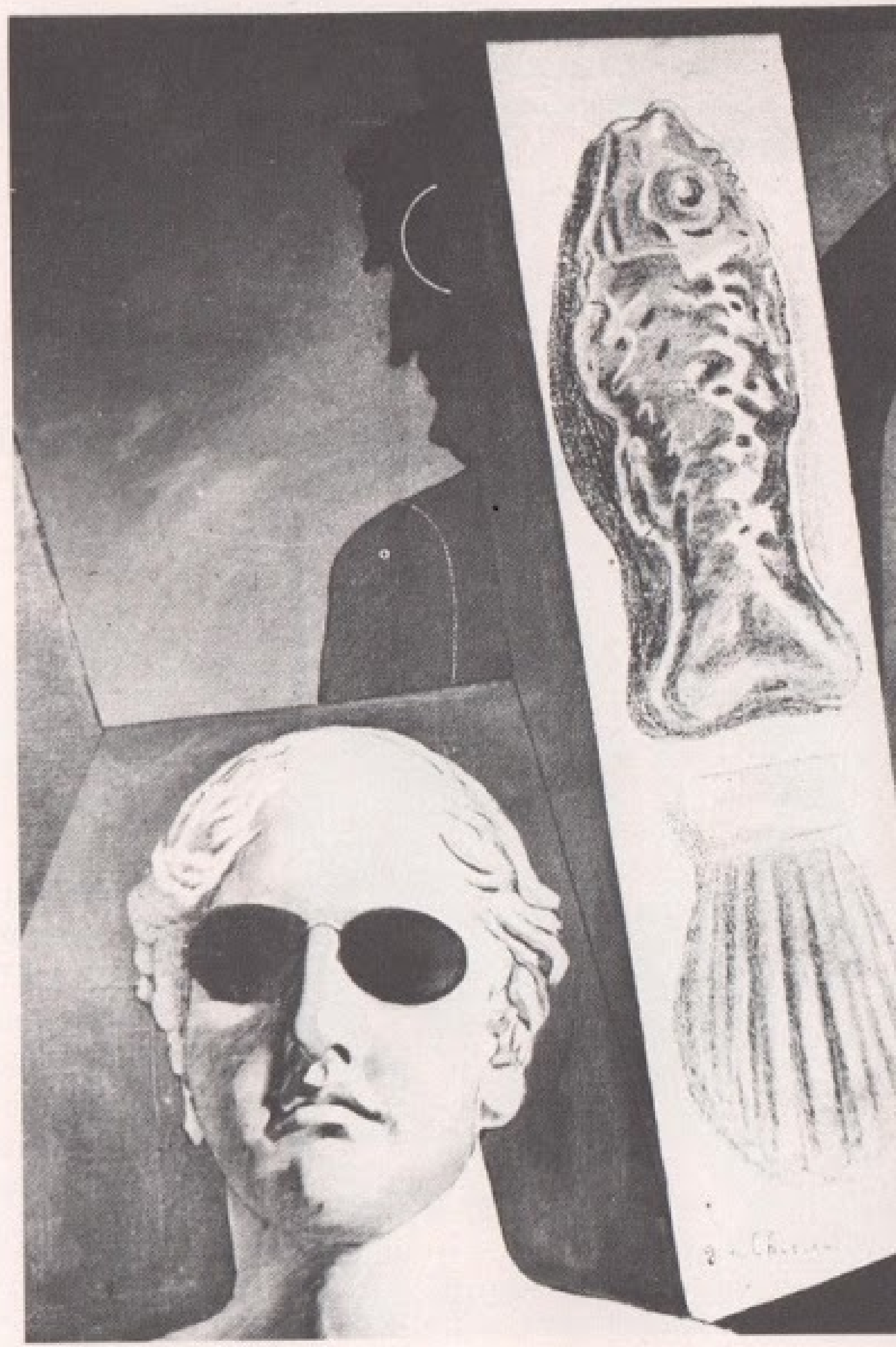
Montrez comment cet aveu d'Apollinaire éclaire notre poème : « Je suis la tristesse même, mais non la vilaine et pauvre tristesse qui assombrit tout. La mienne brille comme une étoile, elle illumine le chemin de l'Art à travers l'effroyable nuit de la vie » (billet d'excuse à Sonia Delaunay, 1910).

Poésie et peinture.

Ce texte vous semble-t-il avoir quelque rapport avec les techniques picturales en formation dans les années 1900-1910 : simultanéisme, cubisme, fauvisme?

Chanson et poésie.

Que pensez-vous de l'interprétation de la* Chanson *par Léo Ferré?



G. De Chirico, (né en 1888), *Apollinaire*. De 1910 à 1918, De Chirico se livre à une exploration mentale sans précédent. Cette peinture « métaphysique » qui pose les questions ultimes sans jamais les résoudre influencera durablement les surréalistes.

Les poèmes de **La Diane française,** *recueil dont « Elsa au miroir » fait partie, ont été écrits et publiés — le plus souvent dans la clandestinité — de 1942 à 1944.*

Dans ce poème, Aragon réunit le thème de **la patrie en danger** *et celui de* **l'amour menacé***: en effet, il ne saurait y avoir d'amour heureux, de refuge égoïste à deux quand la collectivité sombre dans le malheur et le désespoir. C'est aussi le sens du célèbre « Il n'y a pas d'amour heureux », que la chanson de Brassens a rendu populaire:*

Il n'y a pas d'amour qui ne soit à douleur
Il n'y a pas d'amour dont on ne soit meurtri
Il n'y a pas d'amour dont on ne soit flétri
Et pas plus que de toi l'amour de la patrie
Il n'y a pas d'amour qui ne vive de pleurs
Il n'y a pas d'amour heureux
Mais c'est notre amour à tous deux

Notons que ce dernier texte précède juste « Elsa au miroir » dans le recueil.

Une intention morale se dégage donc de cette évocation, que sert un rythme palpitant.



ELSA AU MIROIR

C'était au beau milieu de notre tragédie
Et pendant un long jour assise à son miroir
Elle peignait ses cheveux d'or je croyais voir
Ses patientes mains calmer un incendie
5 C'était au beau milieu de notre tragédie

Et pendant un long jour assise à son miroir
Elle peignait ses cheveux d'or et j'aurais dit
C'était au beau milieu de notre tragédie
Qu'elle jouait un air de harpe sans y croire
10 Pendant tout ce long jour assise à son miroir

Elle peignait ses cheveux d'or et j'aurais dit
Qu'elle martyrisait à plaisir sa mémoire
Pendant tout ce long jour assise à son miroir
A ranimer les fleurs sans fin de l'incendie
15 Sans dire ce qu'une autre à sa place aurait dit

Elle martyrisait à plaisir sa mémoire
C'était au beau milieu de notre tragédie
Le monde ressemblait à ce miroir maudit
Le peigne partageait les feux de cette moire
20 Et ces feux éclairaient des coins de ma mémoire

C'était au beau milieu de notre tragédie
Comme dans la semaine est assis le jeudi

Et pendant un long jour assise à sa mémoire
Elle voyait au loin mourir dans son miroir

25 Un à un les acteurs de notre tragédie
Et qui sont les meilleurs de ce monde maudit

Et vous savez leurs noms sans que je les aie dits
Et ce que signifient les flammes des longs soirs

Et ses cheveux dorés quand elle vient s'asseoir
30 Et peigner sans rien dire un reflet d'incendie

LOUIS ARAGON,
La Diane française,
et *En Etrange pays dans mon pays lui-même,*
éd. Seghers.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Une construction cyclique, la première partie du texte semblant *tourner* autour des trois premiers vers, les développant, les amplifiant, jusqu'à ce que surgisse *la vision* dans la seconde partie du texte. Ici les distiques prennent le relais, accentuant le caractère pénible, obsédant, de la révélation. Notez les coordinations nombreuses dans cette seconde partie : ce sont autant de jalons d'un calvaire.

STRUCTURES

Un vertige contrôlé...
Noter :
— la reprise des leitmotive :
- **vers 1, 5, 8, 17, 21.**
- **vers 2, 6, *10, 13,* 23.**
- **vers 3, *7, 11.***

(Nous avons souligné les vers où les leitmotive sont sensiblement altérés.)
— l'alternance des rimes.

1 *Commentez l'emploi de ces vers leitmotive par Aragon. Comment expliquez-vous et ressentez-vous les modifications que le poète fait subir à certains de ces vers?*

2 *Montrez comment Aragon a substitué à l'alternance classique une nouvelle alternance.*

3 a) *Comment sont construites les quatre premières strophes? Étudiez la disposition de leurs rimes.*
b) *Quelle impression vous laisse l'éclatement du poème en distiques, à partir du vers 21? Comment s'organisent ces distiques entre eux?*

4 *L'étude de la composition du texte ne nous éclaire-t-elle pas sur la façon dont Aragon a dû le rédiger? On s'aidera de cette réflexion : « L'incipit (la première phase) m'ouvre l'arrière-texte, ou peut-être n'est-il que le trou de la serrure par où je regarde ce monde interdit. »*

5 Le langage des sensations :
a) *les couleurs, leurs nuances, leur chatoiement.*
b) *le son de la harpe. Quelle est l'importance de cette notation? Quelles sont les* correspondances *suggérées avec le geste de la femme et la* musique *du texte?*

6 *Quels sont les rapports de ce texte avec la structure et la musicalité d'une chanson?*

SENS ET EFFETS

7 De la mémoire à la vision : *en peignant ses cheveux, Elsa songe aux résistants et aux déportés abattus ou martyrisés, en particulier à ses amis (Politzer, Péri... Voir le texte d'Aragon cité p. 203).*
a) *Comment Aragon suggère-t-il qu'Elsa, non seulement se souvient, mais aussi voit ces scènes d'horreur?*
b) *Par quels procédés réussit-il à donner une puissance visionnaire à son texte?*

8 Le jeu des symboles et des correspondances. *On suivra le développement de ces deux analogies :*
a) *la chevelure d'or : l'incendie du pays;*
b) *le miroir : la mémoire.*

9 *Vous définirez la qualité de la tension que crée ce poème : angoisse, agacement, sensualité...?*

10 *Le silence dans le texte : le poète et Elsa ne communiquent pas par le langage. N'existe-t-il pas entre eux une autre communication, rendue plus profonde par ce silence même?*

11 *Ne devinons-nous pas un drame du couple derrière cette tragédie nationale? Quel drame?*

12 *En quel sens peut-on dire qu'Elsa, malgré cette atmosphère d'angoisse et ce silence, est encore la Muse pour le poète?*

13 *Comment Aragon s'adresse-t-il brusquement à son lecteur? Une nouvelle intention ne se dégage-t-elle pas alors du texte?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Recherche collective.

Composez un dossier (illustrations, textes, histoires et anecdotes...) sur l'époque de l'occupation de la France par les Nazis.

Recherche.

Choisissez dans* La Diane française *et* Les Yeux d'Elsa *des poèmes que vous lirez en classe.

Essai.

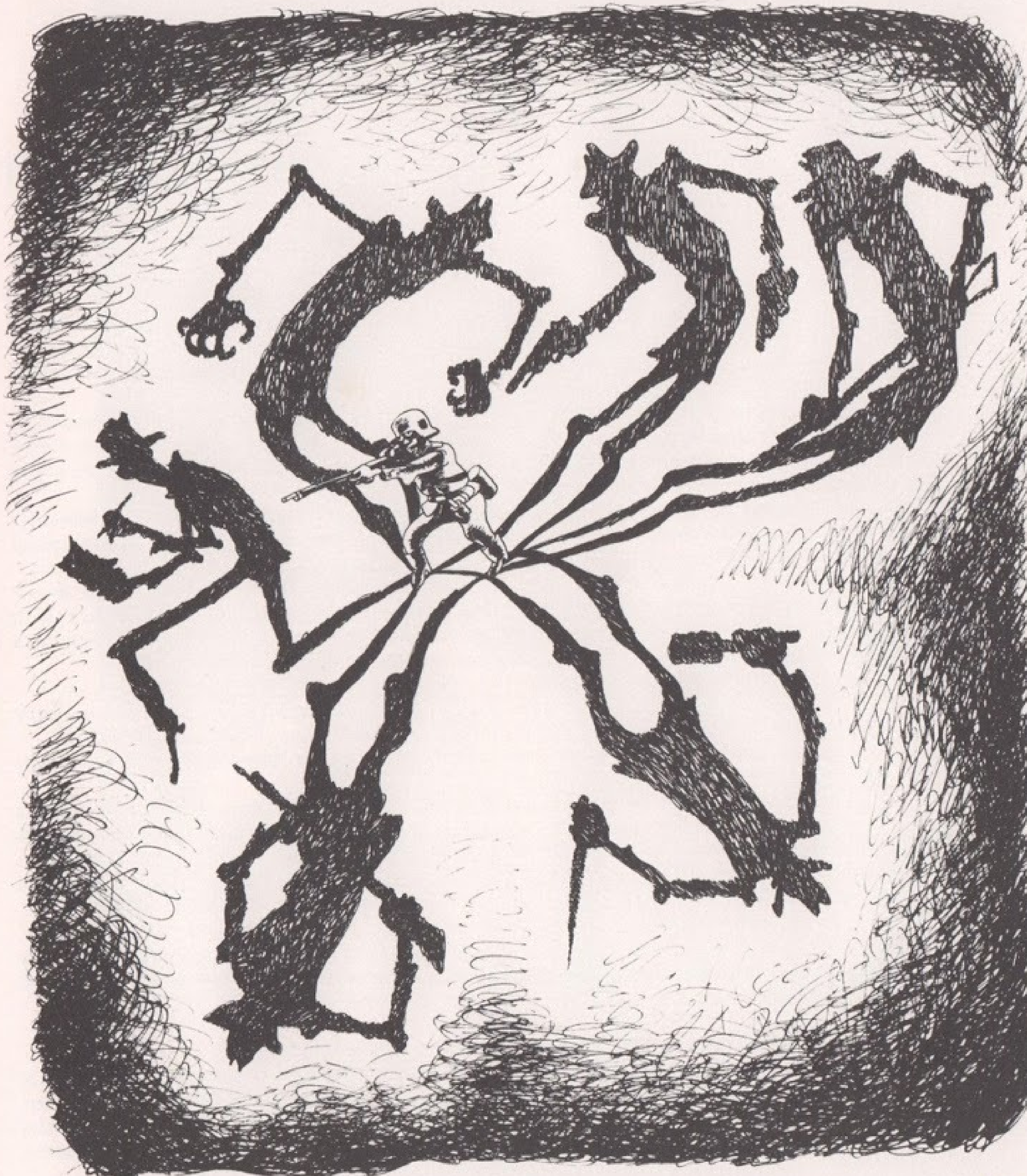
Évoquant l'époque de la Résistance, Aragon explique à F. Crémieux* (Entretiens avec F. Crémieux)*, qu' « il faudrait être égoïste pour être heureux dans le malheur des autres ». Pensez- vous avec Aragon que le bonheur individuel soit aussi lié au bonheur de la collectivité?

Création.

Imaginez une mise* en images *de ce texte poétique, pour la télévision.

Musique et poésie.

a) Comparez l'interprétation des chansons d'Aragon par Léo Ferré et par Jean Ferrat.
b) Essayez de mettre en musique et de chanter ce texte.



Chancel, 1943, *Résistance.* « Pauvre roi supplicié des ombres, regarde ton peuple d'ombres se lever dans la nuit de juin constellée de tortures... » (André Malraux, oraison funèbre de Jean Moulin.)

III. LA POÉSIE
ET L'ÉVÉNEMENT PUBLIC : L'ENGAGEMENT

Le poétique et le politique

Nous avons largement insisté, dans les chapitres consacrés aux rapports de la poésie avec la pensée et avec le langage, sur l'impossibilité de *réduire* un texte poétique à son *sens*. Ce qui ne veut pas dire que le poème ne puisse avoir aucun sens, mais que les meilleures intentions ou la plus subtile intelligence ne suffiront jamais à lui assurer une valeur poétique réelle.

Peut-on pour autant « évacuer » totalement le sens? Chaque école répondra à sa façon... Remarquons simplement que le poème est fait de *mots,* c'est-à-dire de quelque chose qui n'est pas seulement *sonore,* mais qui a aussi une *signification.* On peut craindre que soit bien paradoxal le vœu de composer une poésie qui oublierait la moitié de ce qui fait la substance de son matériau.

Voilà comment on peut poser le problème théorique. Pratiquement cela signifiera qu'il est impossible d'écrire un bon poème révolutionnaire avec seulement une bonne argumentation, et qu'il est bien malaisé de jouer avec les mots comme le peintre le fait avec ses couleurs, quand il exécute un tableau abstrait.

Sur le plan historique et littéraire, ce débat n'a cessé d'agiter les esprits. En effet, *pour les uns,* soumettre la poésie à un *sens* et, qui plus est, à un message d'ordre *politique, social* ou *religieux* est un scandale, une profanation. *Pour d'autres,* c'est une vue de l'esprit et une fuite que de vouloir écrire sans toucher à ce qui fait l'essentiel des préoccupations de l'humanité.

Nous entendrons dans les pages suivantes plusieurs grandes voix qui ont chanté soit la *révolte* (Césaire), soit la *résistance* (Aragon), soit *la lutte pour une grande cause* (D'Aubigné, Maïakovski).

Cette classification n'est d'ailleurs faite que pour des raisons de commodité, car ces trois chants sont étroitement dépendants l'un de l'autre.

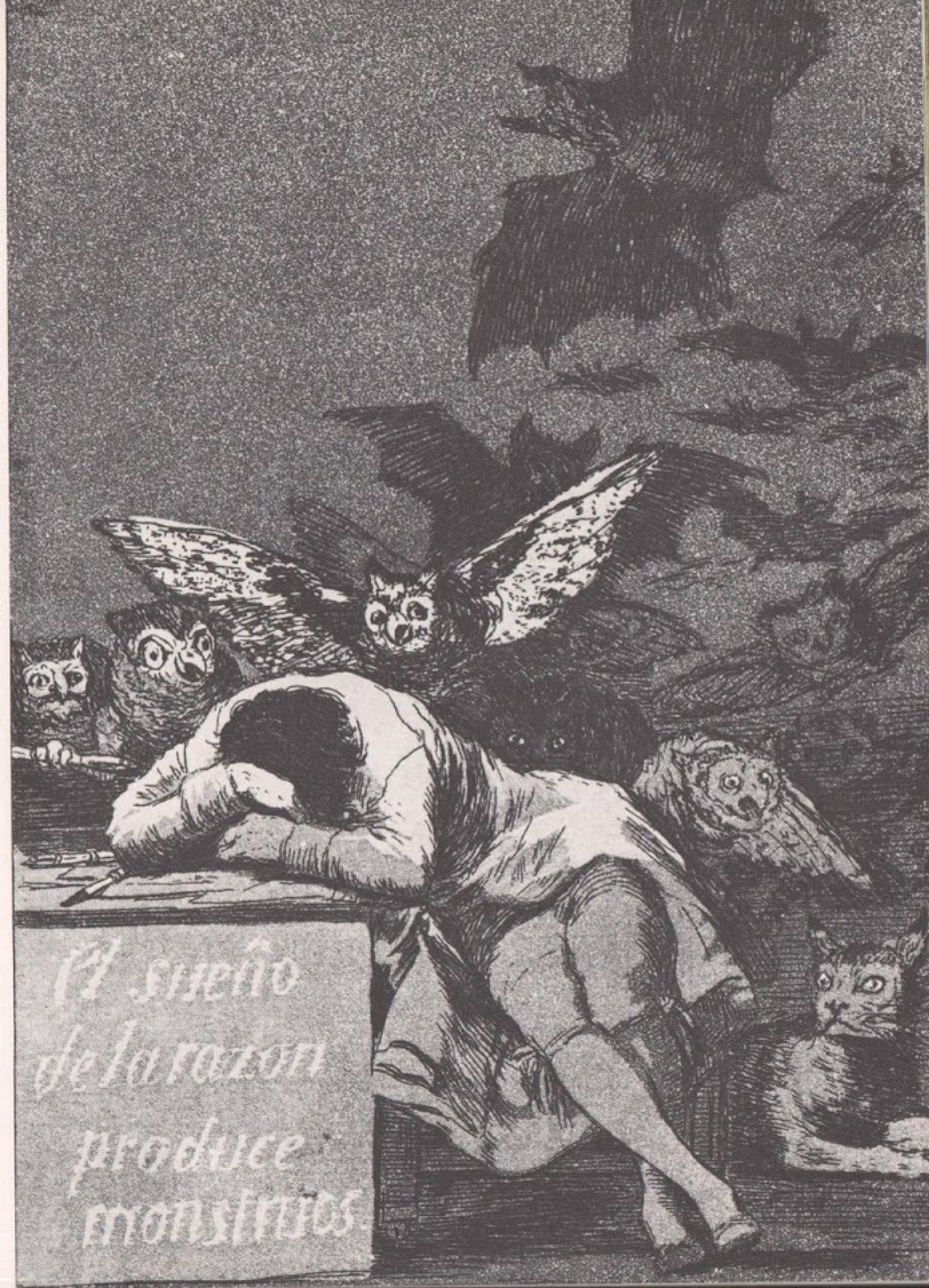
Nous leur avons joint un texte « prophétique » de Diderot, prévoyant la renaissance de la poésie française après de grands cataclysmes. Ceci suppose que la poésie est fille des grands événements collectifs et historiques. Le Romantisme serait-il le fils de la Révolution française? Thème qui permet des débats passionnés. Retenons simplement qu'un Lamartine, un Hugo, ont voulu se mêler à l'océan du peuple... à condition toutefois d'en rester le phare.

Dans cet ensemble, deux voix risquent de dissoner : celles de Cyrano de Bergerac et d'André Chénier. Mais elles nous permettent d'entendre siffler le fouet de la *satire.* Vers cinglants qui rappelleront que la *satire,* force corrosive de toutes les révoltes, est autre chose que de la plaisanterie de chansonnier ou un moralisme bien pensant.

Il ne faudrait pas omettre ici la poésie religieuse ni la poésie officielle.

La première, nous l'avons déjà abordée dans le chapitre consacré à la « poésie, don des dieux ». Ici, Agrippa d'Aubigné représentera le *militant.* N'oublions pas toutefois que le XVII[e] siècle a connu une poésie chrétienne très florissante. Hymnes, chants de louange, psaumes, méditations mystiques, odes triomphales sont souvent servis par une piété exemplaire ou par une inspiration réellement tourmentée.

Goya (1746-1828), « Le sommeil de la raison engendre des monstres ». ▶



Depuis les grandes images baroques de mouvement et de ténèbres, depuis les textes profonds de Sponde ou de La Ceppède jusqu'aux tentatives contemplatives, quiétistes, de la fin du siècle, un véritable engagement de l'âme suscite quelques réussites remarquables.

Quant à la poésie officielle, celle des poètes courtisans comme celle de nos malheureux auteurs épiques (de *La Franciade* de Ronsard aux tentatives d'un Scudéry, d'un Chapelain, et même de Saint-Amant), elle fut aussi abondante que déplorable. Un bataillon de vers épiques ne fait pas une épopée : même le Voltaire de *La Henriade* s'y trompera. De toute cette production officielle, ne ressortent guère que les étonnantes pièces de Malherbe.

■ *Après cet aperçu, laissons la parole à ceux que rend sceptiques ou furieux... cette idée d'engager la poésie dans quelque combat que ce soit.*

Goethe (1749-1832) :

« Dès qu'un poète veut faire de la politique, il doit s'affilier à un parti, et alors, en tant que poète, il est perdu. Il lui faut dire adieu à sa liberté d'esprit, à l'impartialité de son coup d'œil, et tirer au contraire jusqu'à ses oreilles la cagoule de l'étroitesse d'esprit et de l'aveugle haine. »

Hegel (1770-1831) :

« D'une façon générale, la poésie ne doit pas servir à l'édification religieuse (...). On peut en dire autant de la poésie qui cherche à enseigner, à obtenir une amélioration morale, à provoquer une agitation politique ou à servir de passe-temps et à procurer un plaisir superficiel. Ce sont certes là des buts à la poursuite desquels la poésie est à même de contribuer plus que les autres arts, mais, si elle veut garder sa liberté de mouvements dans la sphère qui lui est propre, elle ne doit se charger de cette contribution qu'à la condition de ne pas oublier que le vrai objectif de la poésie est le poétique, et lui seul. »

Benjamin Péret (dans un libelle publié contre les poètes qui ont participé à la Résistance par leurs écrits (1945) :

« (Le poète) sera donc révolutionnaire, mais non de ceux qui s'opposent au tyran d'aujourd'hui, néfaste à leurs yeux parce qu'il dessert leurs intérêts, pour vanter l'excellence de l'oppresseur de demain dont ils se sont déjà constitués les serviteurs. Non, le poète lutte contre toute oppression : celle de l'homme par l'homme d'abord et l'oppression de sa pensée par les dogmes religieux, philosophiques ou sociaux (...). Sa qualité de poète en fait un révolutionnaire qui doit combattre sur tous les terrains : celui de la poésie par les moyens propres à celle-ci et sur le terrain de l'action sociale sans jamais confondre les deux champs d'action. »

Plus d'un siècle avant (1834) Théophile Gautier s'écriait :

« En général, dès qu'une chose devient utile, elle cesse d'être belle. — Elle rentre dans la vie positive, de poésie elle devient prose, de libre, esclave. »

1. *La poésie et le combat*

L'écrivain huguenot Agrippa d'Aubigné (1552-1630) *fut d'abord un militant et un homme de guerre. Il attendit 1616, c'est-à-dire dix-huit années après l'Édit de Nantes, pour publier* **Les Tragiques,** *poème en sept livres qui est une virulente dénonciation des princes catholiques en même temps qu'une vigoureuse profession de foi protestante. Œuvre toute de contraste comme son époque, œuvre de feu et de violence comme le tempérament de son auteur.*

Avant **Les Tragiques,** *en dehors de ses œuvres en prose, d'Aubigné avait célébré sa passion amoureuse dans* **Le Printemps** *où s'annoncent déjà ses puissantes antithèses, son inspiration de souffrance et de ferveur, sa quête désespérée entre idéal et apocalypse.*

Les Tragiques *ont été écrites au cœur des événements, au gré des combats et des massacres. Aussi leur « intention » est d'abord morale et politique. Œuvre de combat, œuvre « engagée ». Toutefois il ne s'agit jamais d'une chronique des guerres civiles: on reconnaît davantage, dans ce combat entre les forces du Bien et les forces du Mal, la dimension épique. D'Aubigné prend soin de montrer que dans ce conflit entre les deux sectes se joue le sort des homme et du monde. L'extrait qui suit, « mettant en scène » le Jugement dernier, manifeste bien la volonté de D'Aubigné de se placer sur le plan du surnaturel et de l'éternel. Ce qui se passe sur terre ne prend sens qu'au Ciel. Tel est l'aspect qui rapproche* **Les Tragiques** *des grandes épopées du passé, malgré toutes les différences qui distinguent une œuvre de combat et des récits légendaires.*

Les sept livres des **Tragiques** *se succèdent ainsi:* **Les Misères** *(« tableau piteux du royaume en général »),* **Les Princes** *(peinture de leurs vices),* **La Chambre Dorée** *(la justice trahie),* **Les Feux, Les Fers** *(les souffrances des chrétiens fidèles),* **Les Vengeances** *(les châtiments infligés aux persécuteurs des bons),* **Le Jugement** *(la fin du monde et le jugement dernier).*

LA CAUSE DE DIEU

Agrippa d'Aubigné

870 Leur Roy donc les appelle & les fait rois ainsi[1] :
« Vous qui m'avez vestu au temps de la froidure,
Vous qui avez pour moy souffert peine & injure*,
Qui à ma seche soif & à mon aspre faim
Donnastes de bon cœur vostre eau & vostre pain,
875 Venez, race du ciel, venez esleus du Pere ;
Vos pechés sont esteints, le Juge est vostre frere ;
Venez donc, bien-heureux, triompher pour jamais
Au royaume eternel de victoire & de paix. »
A ce mot tout se change en beautés éternelles.

1. Nous avons conservé le numérotage original des vers, pour que le lecteur puisse retrouver plus facilement cet extrait dans une édition intégrale.

880 Ce changement de tout est si doux aux fidelles !
Que de parfaicts plaisirs ! O Dieu, qu'ils trouvent beau
Cette terre nouvelle & ce grand ciel nouveau !
Mais d'autre part, si tost que l'Eternel fait bruire
A sa gauche ces mots, les foudres de son ire[2],
885 Quand ce Juge, & non Pere, au front de tant de Rois
Irrevocable pousse & tonne cette voix[3].
« Vous qui avez laissé mes membres aux froidures,
Qui leur avez versé injures sur injures,
Qui à ma seche soif & à mon aspre faim
890 Donnastes fiel pour eau & pierre au lieu de pain,
Allez, maudits, allez grincer vos dents rebelles
Au gouffre tenebreux des peines eternelles ! »
Lors, ce front qui ailleurs portoit contentement
Porte à ceux-ci la mort & l'espouvantement.
895 Il sort un glaive aigu de la bouche divine[4],
L'enfer glouton, bruyant, devant ses pieds chemine.
D'une laide terreur les damnables transis*,
Mesmes dés le sortir des tombeaux obscurcis
Virent bien d'autres yeux le ciel suant de peine,
900 Lors qu'il se preparoit à leur peine prochaine ;
Et voici de quels yeux virent les condamnés
Les beaux jours de leur regne en douleurs terminés
Ce que le monde a veu d'effroyables orages,
De gouffres caverneux & de monts de nuages
905 De double obscurité, dont, au profond milieu,
Le plus creux vomissoit des aiguillons de feu,
Tout ce qu'au front du ciel on vid onc[5] de coleres
Estoit serenité. Nulles douleurs ameres
Ne troublent le visage & ne changent si fort[6],
910 La peur, l'ire & le mal, que l'heure de la mort :
Ainsi les passions du ciel autresfois veuës
N'ont peint que son courroux dans les rides des nues ;
Voici la mort du ciel en l'effort douloureux
Qui lui noircit la bouche & fait saigner les yeux.
915 Le ciel gemit d'ahan[7], tous ses nerfs se retirent,
Ses poulmons prés à prés[8] sans relasche respirent.
Le soleil vest de noir le bel or de ses feux,
Le bel œil de ce monde est privé de ses yeux ;
L'ame de tant de fleurs[9] n'est plus espanouïe,
920 Il n'y a plus de vie au principe de vie :
Et, comme un corps humain est tout mort terracé
Dés que du moindre coup au cœur il est blessé,
Ainsi faut que le monde & meure & se confonde
Dés la moindre blessure au soleil, cœur du monde.



Picasso (1881-1973), *Guernica.* Avec ce tableau, peint à la suite du bombardement allemand (1937) qui détruisit la ville basque de Guernica, Picasso oriente le cubisme dans un sens expressionniste, atteignant ainsi un des sommets de l'art contemporain.

925 La lune perd l'argent de son teint clair & blanc,
La lune tourne en haut son visage de sang ;
Toute estoile se meurt : les prophetes fideles
Du destin vont souffrir eclipses eternelles.
Tout se cache de peur : le feu s'enfuit dans l'air,
930 L'air en l'eau, l'eau en terre ; au funèbre mesler
Tout beau perd sa couleur. Et voici tout de mesmes
A la pasleur d'enhaut tant de visages blesmes
Prennent l'impression de ces feux obscurcis,
Tels qu'on void aux fourneaux paroistre les transis[10].
935 Mais plus, comme les fils du ciel ont au visage
La forme de leur chef, de Christ la vive image,
Les autres de leur pere ont le teint & les traits,
Du prince Belzebub* veritables portraits.

AGRIPPA D'AUBIGNÉ,
Les Tragiques, VII, v. 870-938.

2. Colère.
3. Sentence irrévocable.
4. Voir Saint-Jean, première vision de l'Apocalypse : « Et avait en sa main droite sept estoiles et de sa bouche sortait une épée aiguë à deux tranchans, et son regard estait semblable au soleil quand il reluit en sa force. » (I, 16)
5. Jamais.
6. Comprendre : et ne *le* changent si fort.
7. Souffrance.
8. Non loin l'un de l'autre et ensemble.
9. Le soleil.
10. Comme ceux qui sont transis (de froid) lorsqu'ils paraissent devant le fourneau.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

L'Apocalypse selon d'Aubigné : mysticisme, enthousiasme prophétique, anthropomorphisme.

- **le diptyque du Jugement dernier :**
  - **les élus : 871-882.**
  - **les maudits : 883-902.**
- **la fin du monde :**
  - **l'annonce du spectacle effroyable : 903-912.**
  - **l'agonie de l'organisme universel : 913-931.**
  - **l'élévation des élus et la damnation des maudits ; les fils du Christ, les fils de « Belzebuth » à jamais séparés : 931-938.**

STRUCTURES

1 *vers 870-892 :*
a) Comparez la description que d'Aubigné nous fait du Jugement dernier, avec les représentations que nous en donnent les tympans des églises.
b) Étudiez dans le détail le parallélisme des deux discours de Dieu. (Relevez dans deux colonnes tous les éléments symétriques, termes, tournures, etc.).
c) Montrez comment est reprise, dans les vers 931-938, la même antithèse.

2 *Étudiez les noms donnés à Dieu du vers 870 au vers 886 : précisez les intentions de d'Aubigné.*

3 *La progression de la vision apocalyptique : comment le poète a-t-il su, à chaque phase, réserver un effet de surprise et d'épouvante supérieur au précédent?*

4 *Les quatre « personnages » et groupes en présence.*
a) Dieu est-il dépeint? Comment « apparaît » -il?
b) Le Monde : comment s'impose progressivement à nous l'idée qu'il est un énorme organisme?
c) Comment sont peints les damnés?
d) Comment sont peints les bienheureux?

5 *D'Aubigné est reconnu comme un maître de l'antithèse en poésie : en effet, il l'utilise dans le détail comme dans l'ensemble de la composition.*
a) Vous définirez quelle est l'antithèse fondamentale sur laquelle tout cet extrait est construit.
b) Vous montrerez comment tous les détails (idées, sentiments, descriptions, termes usités, structures de la phrase) convergent pour renforcer cette impression antithétique : choisissez cinq exemples significatifs.

6 *On a parfois accusé d'Aubigné d'abuser de la rhétorique. Il est certain qu'il en use... Relevez plusieurs exemples où, par des procédés d'opposition, de répétition, d'inversion, de comparaison, de métaphores..., il accentue la portée de son imagination visionnaire.*

7 *Dans ce torrent impétueux de poésie, quelques vers sont de véritables perles. Comment celles-ci sont-elles enchâssées dans le texte?*
Étudiez les vers 895, 913-914, 917, 920, 925-926, 929-931.

8 *Faites un relevé systématique des verbes dans une vingtaine de vers du texte : ce relevé vous apporte-t-il quelque lumière sur la force et la vivacité du texte?*

9 *Le symbolisme des couleurs : montrez comment d'Aubigné attribue une valeur quasiment « morale » à chaque couleur.*

SENS ET EFFETS

10 *L'art visionnaire de d'Aubigné. Plan d'étude :*
a) Comment le poète utilise-t-il ses sources?
b) Comment traduit-il l'idée en image? Quelles relations établit-il entre l'abstrait et le concret?
c) Peut-on dire que cet art visionnaire est en fait un art réaliste?
d) Montrez comment la vision débouche « naturellement » sur l'épopée.

11 *La description « animiste » de l'agonie du monde.*
a) Étudiez dans le détail l'agonie de cet organisme.
b) Cet immense spectacle n'est jamais décrit pour sa seule beauté ou son horreur : comment à chaque moment d'Aubigné souligne-t-il le sens de son évocation?

12 *Si la justice et la charité sont les deux pôles de la morale chrétienne, le texte de d'Aubigné vous semble-t-il répondre à ces deux idéaux? Que pensez-vous en général du christianisme de d'Aubigné?*

13 *Les commentateurs ne s'accordent guère sur leur analyse du style de d'Aubigné. On peut relever trois tendances dans leur critique :*
- *un style ampoulé, redondant, précieux.*
- *un style ample, aisé, large.*
- *un style vigoureux, contrasté, très bien servi par le vers et les coupes.*

Qu'en pensez-vous à la lumière de cet extrait?

14 *D'où vous semble venir l'inspiration de d'Aubigné? De la foi? De la vengeance? D'un désir d'édification?*

15 *Le vieillissement de la langue et des tournures vous gêne-t-il? Quel sentiment esthétique vous procure ce texte? A quel genre de texte contemporain vous fait-il penser?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Recherche.

Les sources de d'Aubigné :
— 871 et sq : saint Matthieu, XXV, 31 et sq.
— 887 et sq : saint Matthieu, XXV, 41-43.
— 890 : saint Matthieu, XXVII, 33-34.
— 903 et sq : Apocalypse, VI, 12-17.
On recherchera dans la Bible ces extraits, que l'on comparera à la transposition qu'en fait d'Aubigné.

Recherche.

Essayez de trouver des représentations (tableaux, gravures, sculptures...) représentant l'Apocalypse. Pourquoi ce thème a-t-il fasciné tant d'artistes? Commentez les représentations choisies.

Étude de la versification.

a) Quel est le vers de d'Aubigné?
b) Les enjambements et les coupes.
c) Étude de la « richesse » des rimes.
d) Le rythme est-il varié? Est-il vigoureux?
e) Que pensez-vous de cette critique du poète symboliste Moréas : « Ces alexandrins se débandent souvent et il n'y paraît rien de net » **(Réflexions sur quelques poètes)?**

Étude de vocabulaire.

V. *871* : froidure; *884* : foudres, ire; *897* : damnables; *907* : onc; *915* : ahan.

Étude de tournures grammaticales.

V. *886, 891* : allez grincer; *892* : qui ailleurs portoit contentement; *906* : le plus creux; *908-809* : Nulles... ne; *923, 930* : au funebre mesler; *931* : tout beau.

Création.

L'Apocalypse. Comment la peindriez-vous à partir des documents d'aujourd'hui? Sous forme de montage, de texte, ou de toute autre façon, donnez votre représentation de la fin du monde.

Né à Paris en 1619, Cyrano de Bergerac (dont Edmond Rostand fit le célèbre héros de sa comédie), après avoir dû renoncer à la carrière militaire du fait d'une grave blessure, a composé une œuvre aussi variée qu'originale. Son roman de science-fiction philosophique, **L'autre Monde ou les États et Empires de la Lune et du Soleil,** *qui ne parut qu'après sa mort — et savamment expurgé — continue de susciter notre étonnement. Sa comédie* **Le Pédant joué** *inspirera Molière.*

Le nom de Cyrano est également lié à l'histoire des idées. Son anti-conformisme libertin se reconnaît dans ses idées littéraires comme dans ses prises de position « philosophiques »: notons par exemple qu'il est un fervent partisan d'une complète liberté créatrice, contre tout l'appareil des « règles ». Mais de plus, il use de la satire avec des intentions résolument politiques.

Sur ce plan, le texte qui suit prouve qu'il a participé pendant la Fronde à la lutte contre Mazarin: il s'agit d'une **mazarinade,** *nom donné aux pamphlets qui attaquaient le Cardinal. Cyrano de Bergerac y mentionne tous les défauts reprochés à l'homme d'État: son avarice, son goût excessif pour... les impôts, ses dilapidations, son népotisme. Rappelons le mot fameux de Mazarin devant cette profusion de satires : « S'ils cantent la canzonetta, ils pagaront ».*

Cette satire date de 1649, c'est-à-dire d'une période très tendue de la Fronde, guerre civile qui opposa, de 1648 à 1653, sous la minorité de Louis XIV, la Cour (Anne d'Autriche, Mazarin) au Parlement. Arrestations, barricades, retraite de la cour à Saint-Germain, tels furent les signes précurseurs de ce qui devait se développer en une véritable guerre.

Les vers 1 à 14 reproduisent les strophes 7 et 8 de l'originale. Nous avons laissé de côté les strophes 9 à 26, dans lesquelles, après s'en être pris aux mœurs et à la politique du Ministre, Cyrano attaque sa gestion financière.

Les vers 15 à 28 reproduisent les strophes 27 à 29. Dans les strophes 30 à 39, non publiées ici, la famille Mazarin n'est pas épargnée.

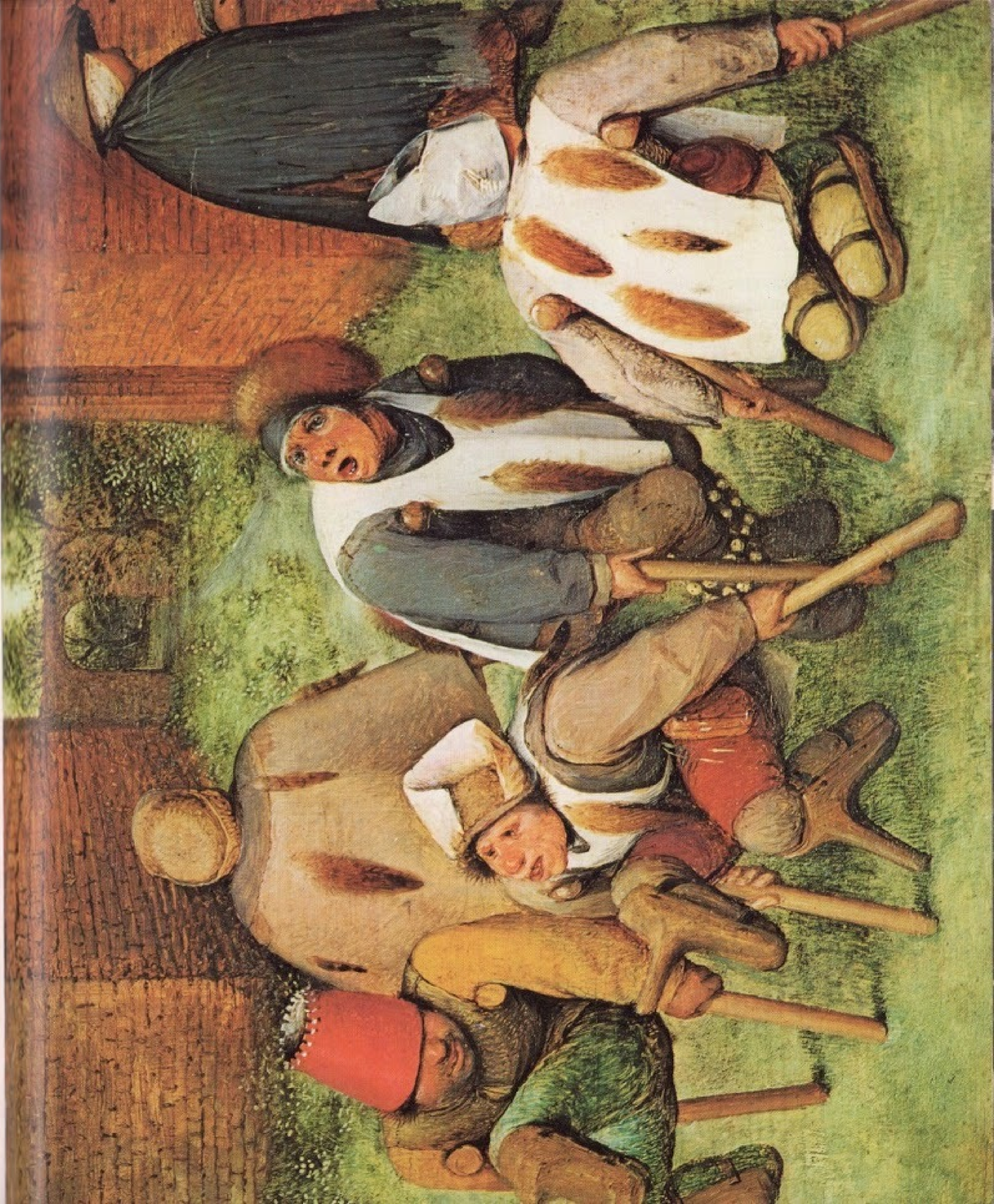
Les vers 29 à 42 reproduisent les strophes 40 à 41. De la strophe 42 à la strophe 54, Cyrano a dressé la liste de toutes les souffrances inutiles que Mazarin fait peser sur le peuple. Dans les trois dernières strophes (55 à 57), il imagine son exécution en place de Grève et s'adresse au bourreau.

Cyrano de Bergerac

AUX ORIGINES DE L'ESPRIT DE RÉVOLUTION

Ah ! ah ! je vous tiens, Mazarin,
Esprit malin[1] de notre France,
Qui, pour obséder[2] son destin,
Faites, le soir et le matin,
5 Main basse* dessus sa pitance* ;
A ce coup, vous serez très-fin[3],
Si vous évitez la potence.

1. Démon.
2. Accaparer.
3. Très rusé.



Pierre Bruegel, **Les Mendiants.** *Musée du Louvre, Paris (Ph. Giraudon)*

Pierre Bruegel (1520-1569), le peintre flamand le plus remarquable du XVI[e] siècle, est entré dans l'histoire avec trois surnoms : Bruegel "l'Ancien", "le Drôle", "des paysans". Par le premier on le distingue de ses deux fils (Pierre "d'Enfer" et Jean "de Velours"); par le second on désigne le peintre satirique qu'il fut; par le troisième, le peintre de la vie populaire. Toutefois les modernes - qui ont abusivement tendance à confondre sa manière avec celle de Bosch - ont su entendre avec plus de finesse sa leçon esthétique : celle-ci recoupe en effet les recherches effectuées par les réalistes du XIX[e] siècle.

"Bruegel a dépouillé le sens de la couleur de tout ce qu'il pouvait y avoir d'ostentatoire pour le ramener à une gamme de tons purs si forte et si discrète à la fois que la peinture chinoise seule nous présente une égale harmonie d'accords. Ce merveilleux coloriste qui a pris sur sa palette des rouges et des jaunes éclatants se garde bien de les laisser chanter. Tantôt il les dispose comme un chaînage coloré qui révèle la charpente lumineuse du tableau, tantôt il s'en sert pour relever d'une note vive, d'où sont absentes pourtant toute violence et toute vulgarité, l'orchestration de ces bleus mats, de ces verts sourds, de ces gris à la fois si secrets et si riches qui sont l'ordinaire pâte sonore de ses compositions.

Cette discrétion dans la couleur qui dispose dans des associations de tons volontairement amorties tout ce que d'autres peintres laisseraient volontiers chatoyer, cela fait aussi partie de (sa) fidélité au réel."

Marcel Brion, *Breughel*, Librairie Plon, 1936

RECHERCHES ET ESSAIS

SUR LE TABLEAU

1 - Etudiez la façon dont les personnages sont "mis en scène". Quel est l'intérêt du cadre retenu par le peintre?

2 - A partir des remarques de Marcel Brion vous apprécierez la technique de composition élaborée par Bruegel et son choix des couleurs.

3 - A quelle définition du réalisme prête un tel tableau?

4 - En quel sens la cruauté de la représentation est-elle annulée (ou compensée) par un parti pris satirique?

5 - Il existe trois interprétations de ce tableau :
- politique : allusion aux gueux révoltés contre Philippe II;
- sociologique : allusion aux cinq classes de la société : roi, évêque, soldat, bourgeois, paysan;
- moral : allusion aux infirmités et aux dégradations physiques de l'humanité.

a) ces interprétations enrichissent-elles votre compréhension du tableau?
b) vous semblent-elles exclusives ou complémentaires les unes des autres?

SUR LA PEINTURE FLAMANDE

A partir du XV[e] siècle les Flandres trouveront dans la peinture l'expression profonde de leur génie. Jan Van Eyck donne à la peinture flamande sa technique; Hans Memling, Petrus Christus, Dierick Bouts, entre autres, illustreront son enseignement. Apparaîtront ensuite les œuvres de Bosch et Bruegel. Le XVII[e] siècle sera marqué par la forte personnalité de Rubens, entouré de Van Dyck, Jordaens, Teniers et Brouwer.

1 - *Recherche :* Vous établirez, à l'aide d'une encyclopédie, un panorama de la peinture flamande, et en dégagerez les caractéristiques profondes.

2 - *Recherche :* Van Eyck, son œuvre et son influence.

3 - *Etude :* Pourquoi le XX[e] siècle est-il fasciné par les œuvres de Bosch et Bruegel?

4 - *Etude :* Vous mettrez en valeur l'art de la construction et l'harmonie des couleurs dans un tableau de Rubens.

Levez les yeux, regardez-moi,
Et n'usez d'aucun artifice* :
10 Vous avez faussé[4] votre foi,
Vous avez enlevé le Roi,
Vous avez trahi la justice,
Et vous avez fait, sans la loi,
Enchérir jusqu'au pain d'épice.

. . . .

15 Les impôts ont flux et reflux[5]
Sur nos précieuses tavernes,
Et, par vos injustes refus,
Vous avez rendu si confus
Tous les officiers subalternes*,
20 Que ces pauvres gens ne vont plus
Que la nuit, comme des lanternes.

Un prince en vain vous demanda
Du secours pour la Catalogne[6].
Et le siège de Lérida,
25 Qui nous fit chanter des *oui-da !*
D'une folle et piteuse trogne,
Fit voir que l'argent n'aborda
Qu'au port de l'Hôtel de Bourgogne[7].

Ce fut lorsque les délicats
30 Virent bien votre perfidie,
Que vous riiez à tour de bras
Des farceurs[8] dont vous faisiez cas,
Pour quelque sotte comédie,
Cependant qu'ailleurs nos soldats
35 Jouoient leur propre tragédie.

. . . .

Vos nièces, trois singes ragots[9]
Qu'on vit naître de la besace[10],
Plus méchantes que les vieux Got's*,
Et plus baveuses qu'escargots,
40 Prétendoient ici quelque place,
Et vous éleviez ces magots[11],
Pour nous en laisser de la race,

Elles avoient fait leurs adieux
A leurs parens de gueuserie[12],
45 Pour s'accoupler à qui mieux mieux
Aux Candales*, aux Richelieux*,

4. Vous avez été infidèle à.

5. Au jeu de cartes, avoir avantage grâce à plusieurs cartes de même couleur.

6. Condé, arrivé en Catalogne, où l'armée du roi venait de succomber devant Lérida, avait repris le siège de la ville, mais sans argent ni renfort il dut battre en retraite. Cette mésaventure donna naissance à des chansons satiriques, dont la plus populaire avait pour refrain *Oui-da*.

7. L'argent qui aurait dû revenir à Condé fut distribué aux acteurs du théâtre de Bourgogne (troupe italienne).

8. Comédiens qui ne jouaient que la farce.

9. Courts et gros : les trois nièces de Mazarin, pourtant encore toutes jeunes, figurent dans un grand nombre de mazarinades.

10. Mendicité.

11. Macaques.

12. Mendicité, misère.

Aux grands maîtres d'artillerie,
Ravis de voir en d'autres lieux
Les singes et la singerie.

. . . .

50 Par Dieu ! ne te rebute pas ;
Fais paroître ici ta vaillance*,
Imprime tes pieds sur ses bras.
Tiens-t'y droit comme un échalas* ;
Achève en lui notre souffrance,
55 Et ne te plains point d'être las
De faire du bien à la France.

Encore trois ou quatre coups,
Mon pauvre maître Jean-Guillaume[13] ;
Pèse plus fort, contente-nous ;
60 Fais si bien avec tes genoux,
Que les carabins de Saint-Côme[14]
Ecorchent* vite, au gré de tous,
L'écorcheur de tout le royaume.

Allons bénir Dieu promptement
65 Dans l'église de Notre-Dame.
C'en est fait : ô l'heureux moment !
Le Bourgeois et le Parlement
Ne craindront jamais cet infâme ;
Le Bourreau prend son vêtement,
70 Et le Diantre[15] gobe son âme !

13. Sobriquet du bourreau.

14. Église voisine de la rue des Cordeliers, où se situaient les écoles de chirurgie.

15. Le Diable.

ÉPITAPHE

Ici gît pour longtemps ou plutôt pour jamais
Un homme dont chacun maudit la destinée,
Dieu lui veuille donner la paix,
De même qu'il nous l'a donnée !

CYRANO DE BERGERAC, *Le Ministre d'État flambé, Œuvres comiques, galantes et littéraires*, Paris, éd. Galic, 1962.





Combat et prise du château d'eau, place du Palais-Royal, le 24 février 1848 (en haut).

Barricades, rue Gay-Lussac, le 11 mai 1968 (en bas).

« Du cœur, du cœur, toujours du cœur pour le peuple, et le peuple, en retour, vous donnera le sien! »

(Lamartine)

« Embrasse ton amour sans lâcher ton fusil. »

(Slogan de mai 1968) ▶

Si le paysage poétique du XVIIIe siècle fut (sur le plan de l'art) à peu près désertique, en revanche il se formait en ce siècle une nouvelle sensibilité, qui, après 1760, allait s'imposer, avec et parfois contre le rationalisme triomphant des Encyclopédistes. Quelques chefs-d'œuvre en prose naissent de cette redécouverte du cœur et de l'âme. Même si une nouvelle génération de poètes commence à émerger en France (Parny, Léonard...), c'est plutôt à l'étranger que des bouleversements se font entendre : le romantisme français en sera un écho tardif.

Ainsi prend toute sa mesure la **prophétie** *que Diderot* (1713-1784) *élabore en 1758. Lui-même pétri de toutes les contradictions de son siècle, il sait montrer comment un individu, quelque* **génial** *qu'on l'imagine, ne peut produire une œuvre qu'en relation avec ce qui l'entoure.*

Ce texte ne prend tout son sens que si on connaît la définition du génie par Diderot (article **Génie,** *Tome VII de l'***Encyclopédie,** *1757) :*

« Le *génie* est plutôt emporté par un torrent d'idées qu'il ne suit librement de tranquilles réflexions. Dans l'homme que l'imagination domine, les idées se lient par les circonstances et par le sentiment : il ne voit souvent des idées abstraites que dans leur rapport avec les idées sensibles. »

« Pour qu'une chose soit belle selon les règles du goût, il faut qu'elle soit élégante, finie, travaillée sans le paraître ; pour être de génie, il faut quelquefois qu'elle soit négligée, qu'elle ait l'air irrégulier, escarpé, sauvage. »

Denis Diderot

LA POÉSIE ET LA VIOLENCE

Qu'est-ce qu'il faut au poète ? Est-ce une nature brute ou cultivée, paisible ou troublée ? Préférera-t-il la beauté d'un jour pur et serein à l'horreur d'une nuit obscure, où le sifflement ininterrompu des vents se mêle par intervalles au murmure sourd et continu d'un
5 tonnerre éloigné, et où il voit l'éclair allumer le ciel sur sa tête ? Préférera-t-il le spectacle d'une mer tranquille à celui des flots agités ? le muet et froid aspect d'un palais à la promenade parmi des ruines ? un édifice construit, un espace planté de la main des hommes, au touffu d'une antique forêt, au creux ignoré d'une roche
10 déserte ? Des nappes d'eau, des bassins, des cascades, à la vue d'une cataracte qui se brise en tombant à travers des rochers, et dont le bruit se fait entendre au loin du berger qui a conduit son troupeau dans la montagne et qui l'écoute avec effroi ?

La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage.
15 C'est lorsque la fureur de la guerre civile ou du fanatisme arme les hommes de poignards et que le sang coule à grands flots sur la terre, que le laurier d'Apollon[1] s'agite et verdit. Il en veut être arrosé. Il se flétrit dans les temps de la paix et du loisir. Le siècle d'or[2] eût produit une chanson peut-être ou une élégie. La poésie
20 épique et la poésie dramatique demandent d'autres mœurs.

1. Dieu de la poésie, de la musique et des arts. On le représente couronné de lauriers (il avait transformé Daphné, qu'il poursuivait, en cette plante).
2. Selon la légende, l'époque ou l'humanité connut un bonheur idéal.



Delacroix (1798-1863), *Lion attaquant un cheval.* Pour Delacroix la peinture était « la poésie de la forme et celle de la couleur ». La passion et l'inquiétude d'où jaillit ce flux poétique, se saisissent à plein dans les croquis qu'il jetait sur le papier avant de composer ses toiles.

Quand verra-t-on naître des poètes ? Ce sera après les temps de désastres et de grands malheurs, lorsque les peuples harassés commenceront à respirer. Alors les imaginations, ébranlées par des spectacles terribles, peindront des choses inconnues à ceux qui
25 n'en ont pas été les témoins. N'avons-nous pas éprouvé, dans quelques circonstances, une sorte de terreur qui nous était étrangère ? Pourquoi n'a-t-elle rien produit ? N'avons-nous plus de génie ?

Le génie est de tous les temps ; mais les hommes qui le portent en eux demeurent engourdis, à moins que des événements extra-
30 ordinaires n'échauffent la masse, et ne les fassent paraître. Alors les sentiments s'accumulent dans la poitrine, la travaillent ; et ceux qui ont un organe, pressés de parler, le déploient et se soulagent.

J'ai bien peur que l'homme n'aille droit au malheur par la voie qui conduit l'imitateur de la nature au sublime. Se jeter dans les
35 extrêmes, voilà la règle du poète. Garder en tout un juste milieu, voilà la règle du bonheur. Il ne faut point faire de poésie dans la vie. Les héros, les amants romanesques, les grands patriotes, les magistrats inflexibles, les apôtres de religion, les philosophes à toute outrance, tous ces rares et divins insensés font de la poésie
30 dans la vie : de là leur malheur... Il est d'expérience que la nature condamne au malheur celui à qui elle a départi le génie et celle qu'elle a douée de la beauté ; c'est que ce sont des êtres poétiques.

DIDEROT,
De la poésie dramatique, 1758.

Après avoir vécu avec enthousiasme les débuts de la Révolution, André Chénier (1762-1794), *que l'on peut classer parmi les « monarchistes constitutionnels », se retrouve du côté des modérés hostiles aux mesures autoritaires des Jacobins, en particulier à l'exécution de Louix XVI. Il devient un « suspect ».*

Emprisonné en mars 1794, il sera exécuté deux jours avant la chute du régime de Robespierre. Il a eu le temps de faire passer clandestinement les **Iambes** *à sa famille.*

Certes, contrairement à la plupart des textes de poésie engagée, celui-ci peut sembler aller à contre-courant des événements plutôt que dans « le sens de l'histoire ». Il exprime la révolte d'une conscience pure devant les « nécessités » parfois atroces de l'histoire. Pour en saisir la profondeur réelle, souvenons-nous que ces vers ont été écrits à l'approche de la mort, de la guillotine. En ce sens, ils renferment le mépris et la haine ressentis par tous ceux qui, comme Chénier, se sont trouvés dans cette situation de militant ou de patriote pris au piège. C'est un testament bouleversant qui en contient une foule d'autres.

*L'iambe est un vers dont l'origine remonte à un poète grec du VII*e *siècle avant J.-C., Archiloque.*

*Mais c'est aussi un type de poème, où un vers de douze syllabes et un vers de huit syllabes alternent en rimes croisées: d'où l'impression d'un texte écrit en quatrains. Un poète du XIX*e *siècle, Auguste Barbier* (1805-1882), *donnera au genre ses lettres de noblesse après Chénier. On remarque que suivant sa théorie, André Chénier renoue avec un vers antique pour forger une arme satirique d'une vigueur exceptionnelle.*

*Avant de quitter Chénier, rappelons « le mot de cet infortuné jeune homme sur l'échafaud », que cite et commente Chateaubriand: « il disait, en se frappant le front : « Mourir ! j'avais quelque chose là ! » C'était la muse qui lui révélait son talent au moment de la mort. » (***Génie du Christianisme,** *II, III, 6.)*

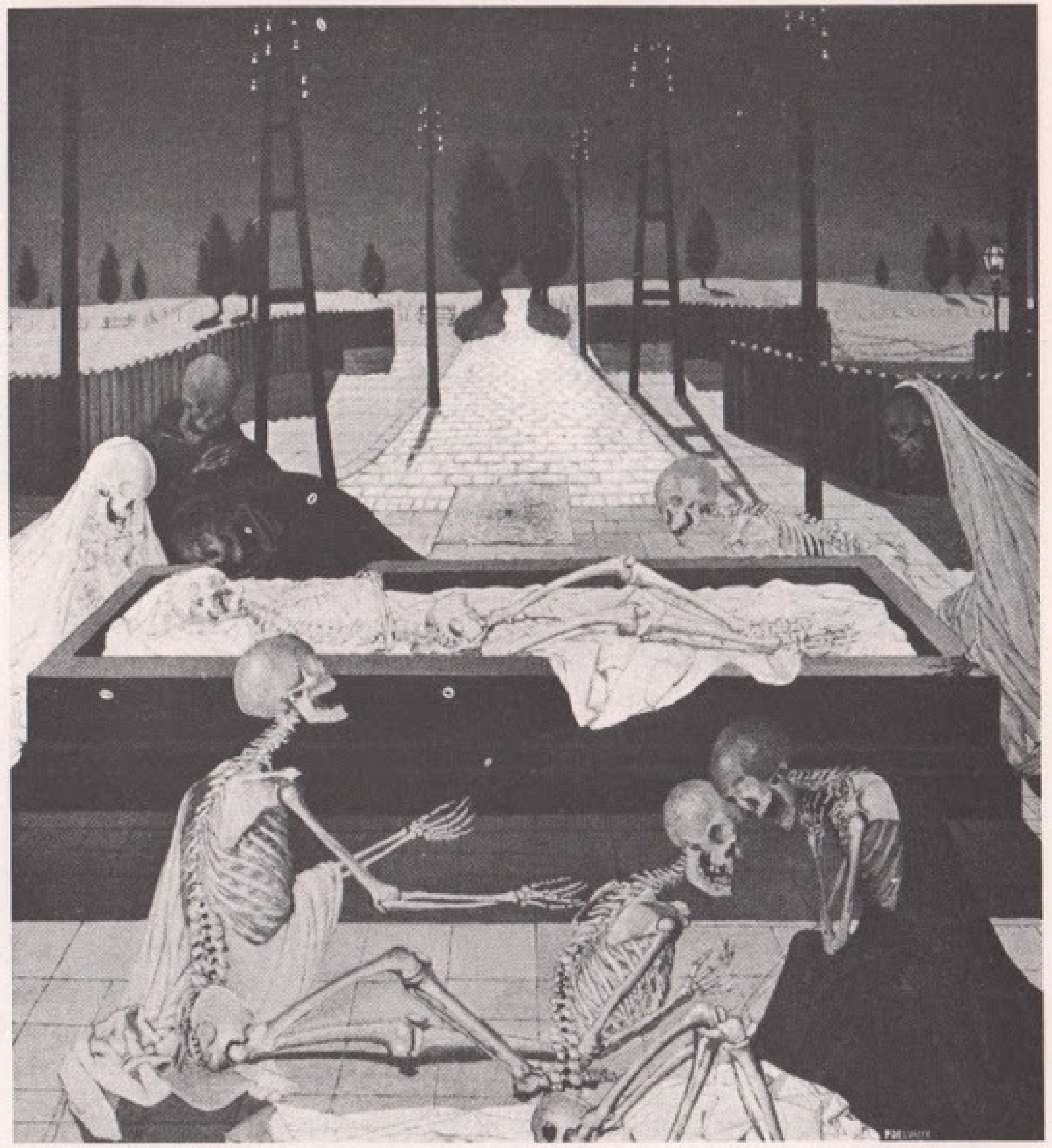
André Chénier

LA RÉBELLION DE LA CONSCIENCE

Saint-Lazare.

On vit ; on vit infâme. Eh bien? Il fallut l'être ;
    L'infâme, après tout, mange et dort.
Ici même, en ces parcs où la mort nous fait paître,
    Où la hache nous tire au sort,
5 Beaux poulets[1] sont écrits ; maris, amants, sont dupes;
    Caquetage[2], intrigue de sots.
On y chante ; on y joue ; on y lève des jupes ;
    On y fait chansons et bons mots ;
L'un pousse et fait bondir sur les toits, sur les vitres,
10 Un ballon tout gonflé de vent,
Comme sont les discours des sept cents plats bélîtres[3],
    Dont Barère[4] est le plus savant.

1. Billets galants.
2. Cancans, racontars.
3. Ce terme désignant un indigent est devenu une injure.
4. Barère de Vieuzac (1755-1841), conventionnel, membre du Comité de Salut Public.



Paul Delvaux (né en 1897).
La mise au tombeau
« Voilà une semaine qui commence bien! »
(Derniers mots d'un condamné à mort avant d'être exécuté un lundi matin. Cités par Freud.)

L'autre court, l'autre saute ; et braillent, boivent, rient
    Politiqueurs et raisonneurs ;
15 Et sur les gonds de fer soudain les portes crient,
    Des juges tigres nos seigneurs
Le pourvoyeur paraît. Quelle sera la proie
    Que la hache appelle aujourd'hui?
Chacun frissonne, écoute ; et chacun avec joie
20 Voit que ce n'est pas encor lui.
Ce sera toi demain, insensible imbécile.
. . . .

ANDRÉ CHÉNIER, *Iambes.*

2. *Le peuple et le progrès*

Peu de romantiques ont échappé à la tentation politique, surtout sous son aspect social. Signe d'un temps où le développement de l'économie, l'instabilité des régimes, la montée de nouvelles couches sociales (qu'on appellera *classes* après Marx), l'apparition de nouvelles injustices rendaient quelque peu anachronique l'individualisme du premier romantisme français, lequel d'ailleurs s'affichait fréquemment monarchiste. On doit reconnaître que ces poètes ne se sont pas contentés de soutenir par leurs écrits telle ou telle tendance, mais se sont aussi jetés dans l'arène politique.

La conversion de Lamartine (1790-1869) au libéralisme se situe au lendemain de 1830. Élu en 1833 député de Bergues, il soutiendra en poésie comme en prose le combat libéral. Puis, membre du gouvernement provisoire de 1848, ministre des Affaires étrangères, il sera finalement battu par Louis-Napoléon Bonaparte, par 5 millions de voix contre 17 900, à la Présidence de la République.

La politique de Lamartine est pétrie des contradictions de son époque: si ce légitimiste « évolue » vers la démocratie, il soutient le droit de propriété contre les menaces révolutionnaires. Et encore qu'il soit porté par la Révolution au pouvoir, il ne cessera de se méfier des socialistes. Trop attaché à l'émancipation sociale des couches défavorisées pour être l'allié de la droite conservatrice, il reste trop imbu de principes bourgeois pour sacrifier la propriété. Sa pensée est toute pénétrée d'un certain nombre d'idéaux, qui sont Dieu, la liberté, le progrès, la fraternité, la charité, la paix entre les peuples... Elle est à la recherche d'une synthèse qui, hélas, ne semble guère être de ce monde; mais c'est bien cette recherche qui anime sa poésie politique et sociale:

« La poésie sera de la raison chantée, voilà sa destinée pour longtemps ; elle sera philosophique, religieuse, politique, sociale (...). C'est elle qui plane sur la société et qui la juge, et qui, montrant à l'homme la vulgarité de son œuvre, l'appelle sans cesse en avant, en lui montrant du doigt des utopies, des républiques imaginaires, des cités de Dieu, et lui souffle au cœur le courage de les tenter et l'espoir de les atteindre. »

Ces lignes datent de 1834 (Des destinées de la poésie). Elles annoncent le texte que nous citons, et qui date de 1837.

A M. FÉLIX GUILLEMARDET SUR SA MALADIE

Saint-Point, 15 septembre 1837.



Lamartine

Frère, le temps n'est plus où j'écoutais mon âme
Se plaindre et soupirer comme une faible femme
Qui de sa propre voix soi-même s'attendrit,
Où par des chants de deuil ma lyre intérieure
5 Allait multipliant, comme un écho qui pleure,
Les angoisses d'un seul esprit.

Dans l'être universel au lieu de me répandre,
Pour tout sentir en lui, tout souffrir, tout comprendre,
Je resserrais en moi l'univers amoindri ;
10 Dans l'égoïsme étroit d'une fausse pensée
La douleur en moi seul, par l'orgueil condensée,
Ne jetait à Dieu que mon cri.

Ma personnalité remplissait la nature :
On eût dit qu'avant elle aucune créature
15 N'avait vécu, souffert, aimé, perdu, gémi ;
Que j'étais à moi seul le mot du grand mystère,
Et que toute pitié du ciel et de la terre
Dût rayonner sur ma fourmi !

Pardonnez-nous, mon Dieu ! tout homme ainsi commence.
20 Le retentissement universel, immense,
Ne fait vibrer d'abord que ce qui sent en lui ;
De son être souffrant l'impression profonde,
Dans sa neuve énergie, absorbe en lui le monde
Et lui cache les maux d'autrui...

LAMARTINE,
Recueillements Poétiques.

L'Ode à la colonne, *en* 1827, *marque le ralliement de Victor Hugo (*1802-1885*), également monarchiste dans sa jeunesse, à l'opposition libérale. Sous la deuxième République, maire du VIIIe arrondissement, puis élu député de Paris, Hugo défend des thèses généreuses d'émancipation sociale. Bien qu'il eût appelé, dans son journal* **L'Événement,** *à voter pour le Prince-Président, il rompt avec lui en 1851. Après le coup d'État de décembre 1851, il se réfugie à Bruxelles. Il écrit* **les Châtiments** *(*1853*), œuvre de satire lyrique qui est un modèle du genre. Son exil à Jersey et à Guernesey durera pendant les dix-huit années du régime. Martyr, justicier, grand pourfendeur de tous les crimes effectués contre l'humanité, il se compose, à l'instar du Voltaire de Ferney, un personnage incarnant la conscience du siècle. Il rentrera, accueilli en triomphe, le lendemain de la proclamation de la République. Dans ces années de troubles, sa carrière politique connaîtra encore des difficultés. Mais il sera élu sénateur en 1876 et deviendra de son vivant une figure légendaire de la République.*

L'idéal de Victor Hugo est celui de la philanthropie et du progrès dans la liberté. Rien ne donne mieux le sens de son humanitarisme que ces lignes des années 1850-1851 :

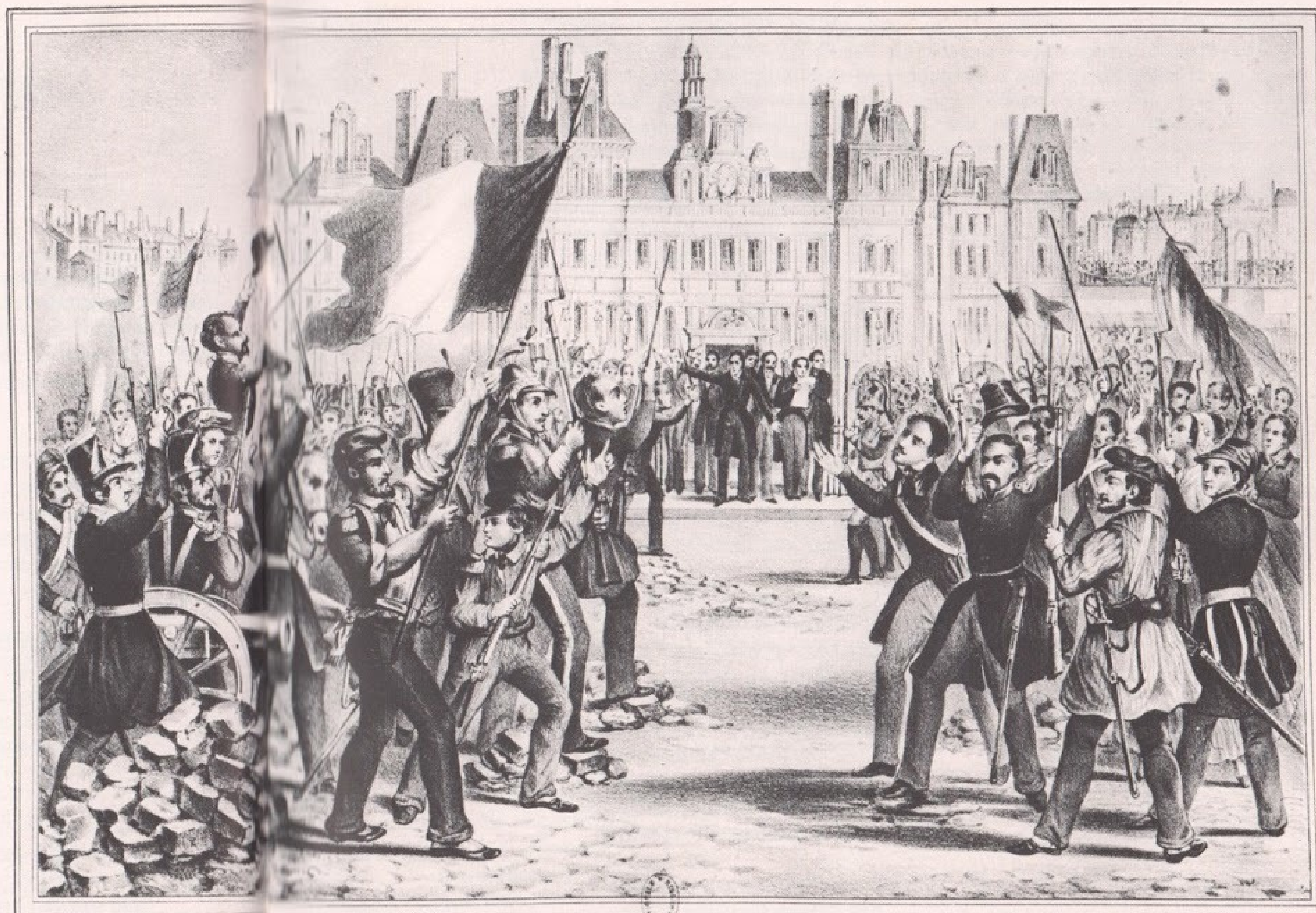
« Depuis deux ans, quand j'ai vu la République prise en traître, saisie par ses ennemis, jetée à terre, liée, garrottée, bâillonnée, quand j'ai vu toutes les lois qu'on lui a mises aux pieds et aux mains, quand j'ai vu la politique qu'on lui a plongée dans le cœur, quand j'ai vu son sang couler à flots, alors, moi qui, aux jours de triomphe, m'étais tenu à l'écart, je me suis approché d'elle, au moment où tant d'autres s'en éloignaient, et quand j'ai vu que meurtrie, saignante, terrassée, foulée aux pieds, couverte de plaies, elle vivait encore, je me suis mis à genoux devant elle et je lui ai dit : « Tu es la vérité ». (*Souvenirs personnels*).

Le texte que nous reproduisons est à peu près contemporain de celui de Lamartine: 1839. Il se trouve dans le recueil **Les Rayons et les Ombres.**

FONCTION DU POÈTE



Dieu le veut, dans les temps contraires,
Chacun travaille et chacun sert.
Malheur à qui dit à ses frères :
Je retourne dans le désert !
5 Malheur à qui prend ses sandales
Quand les haines et les scandales
Tourmentent le peuple agité !
Honte au penseur qui se mutile
Et s'en va, chanteur inutile,
10 Par la porte de la cité !



Gravure par Casse. *Le peuple à l'Hôtel de Ville, février 1848.* L'Hôtel de Ville a toujours été depuis la grande Révolution le centre des journées populaires. Sous la pression de Louis Blanc et de ses amis démocrates, Lamartine et les modérés proclament la République le 25 février 1848.

Le poète en des jours impies
Vient préparer des jours meilleurs.
Il est l'homme des utopies,
Les pieds ici, les yeux ailleurs.
15 C'est lui qui sur toutes les têtes,
En tout temps, pareil aux prophètes,
Dans sa main, où tout peut tenir,
Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,
Comme une torche qu'il secoue,
20 Faire flamboyer l'avenir !

Il voit, quand les peuples végètent !
Ses rêves, toujours pleins d'amour,
Sont faits des ombres que lui jettent
Les choses qui seront un jour.
25 On le raille. Qu'importe ! il pense.
Plus d'une âme inscrit en silence
Ce que la foule n'entend pas.
Il plaint ses contempteurs frivoles ;
Et maint faux sage à ses paroles
30 Rit tout haut et songe tout bas !...

Peuples ! écoutez le poète !
Écoutez le rêveur sacré !
Dans votre nuit, sans lui complète,
Lui seul a le front éclairé.
35 Des temps futurs perçant les ombres,
Lui seul distingue en leurs flancs sombres
Le germe qui n'est pas éclos.
Homme, il est doux comme une femme
Dieu parle à voix basse à son âme
40 Comme aux forêts et comme aux flots.

C'est lui qui, malgré les épines,
L'envie et la dérision,
Marche, courbé dans vos ruines,
Ramassant la tradition.
45 De la tradition féconde
Sort tout ce qui couvre le monde,
Tout ce que le ciel peut bénir.
Toute idée, humaine ou divine,
Qui prend le passé pour racine
50 A pour feuillage l'avenir.

Il rayonne ! il jette sa flamme
Sur l'éternelle vérité !
Il la fait resplendir pour l'âme
D'une merveilleuse clarté.
55 Il inonde de sa lumière
Ville et désert, Louvre et chaumière,
Et les plaines et les hauteurs ;
A tous d'en haut il la dévoile ;
Car la poésie est l'étoile
60 Qui mène à Dieu rois et pasteurs.

VICTOR HUGO,
Les Rayons et les Ombres.

Maïakovski (1894-1930), poète soviétique, poète révolutionnaire, se déclare l'adversaire de toutes les poétiques traditionnelles, exigeant que le poème serve la révolution, sans pour autant que celle-ci pervertisse la nature de la poésie. Au poète de considérer son art comme une « industrie », de l'analyser dans ses moindres détails, d'en définir précisément la fonction, d'étudier les causes qu'il décide de servir. Son devoir est de fuir toute subjectivité et de se considérer comme un travailleur parmi les autres. Voici un poème publié le 22 décembre 1918, dans le n° 3 du journal **L'Art de la Commune :**

LE POÈTE C'EST UN OUVRIER

Maïakovski

On aboie au poète :
« Toi, je voudrais t'y voir, devant un tour.
Quoi, des vers ?
Des balivernes !
5 Qu'il faille être au travail, on fait le sourd. »
Peut-être que
personne
comme nous
n'a le cœur à l'ouvrage.
10 Je suis une fabrique.
Et si les cheminées
me manquent,
peut-être,
sans cheminées,
15 ne faut-il que plus de courage.
Je le sais :
vous n'aimez pas les phrases creuses.
Quand vous sciez du bois, c'est pour faire des bûches
Et nous,
20 que sommes-nous sinon des ébénistes,
à façonner la tête humaine, cette bûche.
Bien sûr,
la pêche est chose respectable.
Tirer les filets.

25 Qui sait ? un esturgeon !
Mais le travail du poète est plus profitable,
la pêche aux hommes vivants, voilà qui est mieux.
Énorme travail brûlant devant les hauts fourneaux
où l'on trempe le fer grésillant.
30 Mais qui
oserait nous dire fainéants ?
Nous polissons les cerveaux d'une langue râpeuse.
Qui l'emporte — poète,
technicien
35 menant
les hommes aux avantages pratiques ?
Les deux.
Les cœurs sont aussi des moteurs.
L'âme aussi, habile force motrice.
40 Nous sommes des égaux.
Camarades d'une masse ouvrière.
Prolétaires du corps, de l'esprit.
Unis seulement,
seulement ensemble nous saurons parer l'univers,
45 l'accélérer sur un rythme de marche.
Devant le flot des mots, dressons une digue.
A l'œuvre !
Le travail neuf et vivant.
Et les creux péroreurs —
50 au moulin !
Qu'on les donne aux meuniers !
Que l'eau de leurs discours fasse tourner les meules.

MAIAKOVSKI,
Vers et Proses,
traduit par Elsa Triolet,
Éditeurs français réunis.

Dans un texte théorique, **Comment faire les vers** (1929), *écrit après son dernier voyage à l'étranger, Maïakovski a défini ses techniques et son art. En voici un extrait :*

« Il est inutile de lancer une grande usine poétique pour confectionner des briquets poétiques. Il faut tourner le dos à une futilité poétique aussi peu rationnelle. Il faut prendre la plume seulement quand il n'y a pas d'autre moyen d'expression que le vers. Il ne faut se mettre au travail que lorsqu'on sent clairement la commande sociale.

... Pour que la commande sociale soit correctement comprise par lui, le poète doit se trouver au centre des choses et événements. Connaître la théorie de l'économie, connaître la vie réelle, se pénétrer de l'histoire scientifique, est pour le poète — dans une partie essentielle de son travail — plus important que les petits manuels scholastiques des professeurs idéalistes qui idéalisent des vieilleries.

... Pour une meilleure exécution de la commande sociale, il faut être à l'avant-garde de sa classe, il faut, avec cette classe, mener une lutte sur tous les fronts. Il faut briser en mille morceaux la fable de l'art apolitique. »

MAIAKOVSKI, *Vers et Prose,*
trad. Elsa Triolet, Éditeurs français réunis.



Fenêtre satirique « Rosta », n° 409
(*Texte et dessins de Maïakovski*).

1° La commune, camarades, a l'épine pour sentier
2° Il faut à son avant-garde posséder de bons souliers
3° Que le rouge-armiste écrase les épines du talon
4° Pour atteindre sans entraves la commune où nous allons.

3. *Chants de révolte et de résistance*

« Négritude »: ce terme a été forgé dans les années 1935 par Aimé Césaire (étudiant antillais à Paris, devenu depuis lors l'un des plus puissants poètes et dramaturges noirs de langue française, et en outre leader politique à la Martinique). Il signifie l'ensemble des valeurs du monde noir, dans sa revendication de l'égalité culturelle et politique.

Le **Cahier d'un retour au pays natal** (1939) *constitue, sous la colonisation, une sorte de manifeste du monde noir. Revenu aux Antilles, après son exil studieux, Césaire crie aux Français la misère où la gangrène coloniale a plongé son pays et son refus de collaborer au lent anéantissement de ses frères de race.*

Mais surtout il voudra assumer sa responsabilité d'intellectuel noir, revigorant les énergies secrètes de la « négritude », attisant la haine du colonialisme, rejetant le complexe d'infériorité collectif où le Blanc a emprisonné le Noir pour le mieux maîtriser « de l'intérieur ».

Aimé Césaire

MA NÉGRITUDE

Ceux qui n'ont inventé ni la poudre ni la boussole
ceux qui n'ont jamais su dompter la vapeur ni l'électricité
ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel mais ceux sans qui la terre ne serait pas la terre

5 ma négritude n'est pas une taie* d'eau morte sur l'œil mort de la terre
ma négritude n'est ni une tour ni une cathédrale

elle plonge dans la chair rouge du sol
elle plonge dans la chair ardente du ciel
elle troue l'accablement opaque de sa droite patience.

10 Eia pour le Kaïlcédrat royal !
Eia pour ceux qui n'ont jamais rien inventé
pour ceux qui n'ont jamais rien exploré
pour ceux qui n'ont jamais rien dompté

mais ils s'abandonnent, saisis, à l'essence de toute chose
15 ignorants des surfaces mais saisis par le mouvement de toute chose
insoucieux de dompter, mais jouant le jeu du monde

véritablement les fils aînés du monde
poreux à tous les souffles du monde
aire fraternelle de tous les souffles du monde
20 lit sans drain* de toutes les eaux du monde
étincelle du feu sacré du monde
chair de la chair du monde palpitant du mouvement même du monde !
Tiède petit matin de vertus ancestrales

Sang ! Sang ! tout notre sang ému par le cœur mâle du soleil
25 ceux qui savent la féminité de la lune au corps d'huile
l'exaltation réconciliée de l'antilope et de l'étoile
ceux dont la survie chemine en la germination de l'herbe !
Eia parfait cercle du monde et close concordance !

Écoutez le monde blanc
30 horriblement las de son effort immense
ses articulations rebelles craquer sous les étoiles dures
ses raideurs d'acier bleu transperçant la chair mystique

écoute ses victoires proditoires* trompeter ses défaites
écoute aux alibis grandioses son piètre trébuchement

35 Pitié pour nos vainqueurs omniscients et naïfs !

AIMÉ CÉSAIRE,
Cahier du Retour au Pays Natal,
éd. Présence Africaine.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

v. 1 à v. 5 : l'ardente communion de la négritude et du monde.
v 6 à v. 24 : l'exaltation de « l'être-dans-le-monde » du noir :
— pureté, virginité de sa sagesse ignorant la science ;
— fusion dans le rythme universel ;
— intuition d'une conciliation de tous les éléments.
v. 25 à v. 31 : la défaite du monde blanc vaincu par ses victoires et ses angoisses.

Le poète sénégalais Léopold Sédar Senghor commente ainsi la genèse d'un poème négro-africain : « Souvent, la première ébauche du poème est un mot, une expression, une phrase qui fait leitmotiv, le rythme dans lequel se couleront tous les mots et images du poème. Et ce rythme est tam-tam, ce rythme est rite parce que binaire. »

STRUCTURES

Ce chant de révolte est aussi un chant de ralliement. Cette célébration (qui tient du rituel de la danse, du « tam-tam ») est aussi un exposé philosophique.

1 *Relevez et classez les termes qui « symbolisent »*
a) la civilisation occidentale ;
b) la négritude ancestrale. Définir les différences et les oppositions.

« J'ÉCRIS DANS UN PAYS DÉVASTÉ PAR LA PESTE »

Louis Aragon

J'écris dans un pays dévasté par la peste,



Arrestation de Juifs lors de l'insurrection du ghetto de Varsovie. Des scènes similaires auront lieu à Paris en juillet 1942: 15 000 Juifs y seront arrêtés en deux jours.

C'est une absurdité que de mettre des rimes
A ce que chacun sait silencieusement.
15 Mais serait-ce donner des ailes à leurs crimes
Que dire en vers français les bagnes allemands ?

Moi, si je veux parler, c'est afin que la haine
Ait le tambour des sons pour scander ses leçons :
Aux confins de Pologne, existe une géhenne*
20 Dont le nom siffle et souffle une affreuse chanson.

Auschwitz ! Auschwitz[2] ! ô syllabes sanglantes !
Ici l'on vit, ici l'on meurt à petit feu.
On appelle cela l'exécution lente.
Une part de nos cœurs y périt peu à peu.

2. Ensemble de quatre camps de concentration où périrent des millions de déportés.

25 Limites de la faim, limites de la force :
Ni le Christ n'a connu ce terrible chemin,
Ni cet interminable et déchirant divorce
De l'âme humaine avec l'univers inhumain.

Ce sont ici des Olympiques* de souffrance
30 Où l'épouvante bat la mort à tous les coups.
Et nous avons ici notre équipe de France,
Et nous avons ici cent femmes[3] de chez nous.

Voici les cent fleurons de fer à l'auréole
Qui couronne de sang ce malheureux pays,
35 Les cent enseignements de la cruelle école
Où nous aurons appris l'amour d'avoir haï !

Puisque je ne pourrais ici tous les redire,
Ces cent noms, doux aux fils, aux frères, aux maris,
C'est vous que je salue, en cette heure la pire,
40 Marie-Claude, en disant : Je vous salue, Marie...

Et celle qui partit dans la nuit la première,
Comme à la Liberté monte le premier cri,
Marie-Louise Fleury, rendue à la lumière.
Au-delà du tombeau : Je vous salue, Marie...

45 Hélas, les terribles semailles
Ensanglantent ce long été !
Cela dure trop : écoutez
On dit que Danièle et que Maïe...[4]

Ah, déferont-ils maille à maille
50 Notre douce France emportée ?
Ce qu'on dit rend l'ombre plus noire
Sur la misère de nos champs.

Les mots sont nuls et peu touchants.
Maïe et Danièle... Y puis-je croire ?
55 Comment achever cette histoire
Qui coupe le cœur et le chant ?

Je vous salue, Maries de France, aux cent visages,
Et celles parmi vous qui portent à jamais
La gloire, inexpiable aux assassins d'otages,
60 Seulement de survivre à ceux qu'elles aimaient !

3. « Pendant cet été (1943) (...) les premières nouvelles d'Auschwitz nous étaient parvenues (...). C'était aux premiers jours de l'année que des femmes de France avaient quitté le camp de Romainville pour une destination inconnue (...). Le camarade qui était, comme on dit, ma liaison, m'avait dit : « On sait où sont les femmes (...). Danielle, Maïe, Marie-Claude... » (...) Cent femmes ! Ce chiffre frappait l'imagination. Un évadé d'Auschwitz était arrivé en France, il avait raconté l'enfer (...). La partie du *Musée Grévin* qui parle d'Auschwitz, je l'ai écrite, comme le reste du poème, dans ces mois (...), où nous n'avions encore que de maigres et inexacts documents sur ce qui se passait au « camp de l'exécution lente » (...). Ces documents sont responsables de la sous-estimation du nombre de martyrs dans le poème, et aussi d'une altération de nom (...). Ce n'est qu'après la libération de Paris, quand le *Musée* eut été publié et republié, que j'ai su que Mme Fleury s'appelait en réalité Marie-Thérèse et non pas Marie-Louise. » (Aragon, *Les Poissons noirs*, Préface du *Musée Grévin*, 1946).

4. Danièle Casanova et Maïe Politzer.

Il en est parmi vous que des hommes attendent
Qui tremblent de savoir le mal qu'on vous a fait
Et de ne retrouver de vous que la légende,
Et fléchissent déjà sous ce terrible faix...

65 Ils avaient cru toucher le tréfonds de l'absence :
Ils redoutent du ciel une autre cruauté.
Votre retour pour eux, c'est comme une naissance...
Comment revoir ce cœur qu'on leur avait ôté ?

Mais ce n'est qu'à douleur qu'on naît, même à l'amour...
70 Quel romancero[5] noir direz-vous dans leurs bras ?
Ils en veillent la nuit, ils y songent le jour...
Que vous leur souriiez, tout recommencera !

Lorsque vous reviendrez, car il faut revenir,
Il y aura des fleurs tant que vous en voudrez...
75 Il y aura des fleurs couleur de l'avenir...
Il y aura des fleurs, lorsque vous reviendrez !

Vous prendrez votre place où les clartés sont douces.
Les enfants baiseront vos mains martyrisées,
Et tout, à vos pieds las, redeviendra de mousse,
80 Musique à votre cœur, calme où vous reposer...

Haleine des jardins lorsque la nuit va naître...
Feuillages de l'été, profondeur des prairies !
L'hirondelle tantôt, qui vint sur la fenêtre,
Disait, me semble-t-il : Je vous salue, Marie !

85 Je vous salue, Ma France, arrachée aux fantômes !
O rendue à la paix ! Vaisseau sauvé des eaux...
Pays qui chante : Orléans, Beaugency, Vendôme !
Cloches, cloches, sonnez l'angélus des oiseaux !

LOUIS ARAGON, *Le Musée Grévin,*
Les Éditions du Midi, Paris.

5. Ensemble de romances (à l'origine espagnoles) relatives à la même époque, aux mêmes événements, à la même légende.

L'HONNEUR DES POÈTES

Le recueil collectif, **L'honneur des poètes** *« a été imprimé sous l'occupation nazie le 14 juillet 1943 jour de la liberté opprimée. » Parmi les nombreux signataires dissimulés sous un pseudonyme, on retiendra les noms de Paul Éluard, Louis Aragon, Pierre Seghers, Jean Lescure, Vercors, Jean Tardieu, Guillevic, Georges Hugnet, Loys Masson, Pierre Emmanuel, Edith Thomas, Charles Vildrac, Francis Ponge...*
Le texte de présentation est de Paul Éluard :

« Whitman animé par son peuple, Hugo appelant aux armes, Rimbaud aspiré par la Commune, Maïakovski exalté, exaltant, c'est vers l'action que les poètes à la vue immense, sont, un jour ou l'autre, entraînés. Leur pouvoir sur les mots étant absolu, leur poésie ne saurait jamais être diminuée par le contact plus ou moins rude du monde extérieur. La lutte ne peut que leur rendre des forces. Il est temps de redire, de proclamer que les poètes sont des hommes comme les autres, puisque les meilleurs d'entre eux ne cessent de soutenir que tous les hommes sont ou peuvent être à l'échelle du poète.
Devant le péril aujourd'hui couru par l'homme, des poètes nous sont venus de tous les points de l'horizon français. Une fois de plus, la poésie mise au défi se regroupe, retrouve un sens précis à sa violence latente, crie, accuse, espère. »

Ces trois derniers verbes définissent à merveille ce poème de Jean Amyot, pseudonyme de Pierre Emmanuel :

LES DENTS SERRÉES

Pierre Emmanuel

Je hais. Ne me demandez pas ce que je hais
Il y a des mondes de mutisme entre les hommes
et le ciel veule sur l'abîme, et le mépris
des morts. Il y a des mots entrechoqués, des lèvres

5 sans visage, se parjurant dans les ténèbres
il y a l'air prostitué au mensonge, et la Voix
souillant jusqu'au secret de l'âme

mais il y a
le feu sanglant, la soif rageuse d'être libre
10 il y a des millions de sourds les dents serrées
il y a le sang qui commence à peine à couler
il y a la haine et c'est assez pour espérer.

L'Honneur des poètes,
éd. de Minuit.

IV. LA POÉSIE,
LEGS UNIVERSEL

« Le don poétique peut échoir au paysan aussi bien qu'au gentilhomme. Il suffit que chacun soit conscient de son état et l'exerce avec dignité. »
GOETHE

« La poésie doit être faite par tous. Non par un. »
LAUTRÉAMONT

Partout la poésie...

C'est une particularité de la civilisation occidentale, en particulier sous sa forme française, de concevoir l'art, et en tout premier lieu la littérature, comme le domaine privilégié de « créateurs » que leur *don* éléverait au-dessus du commun des mortels. La conception platonicienne de la création et la tradition aristocratique de l'art en Occident doivent être pour beaucoup dans cette bizarrerie, bien dangereuse en réalité. L'individu d'abord n'osera plus créer s'il n'appartient à la caste sacrée, ensuite sera devant l'œuvre dans la position d'un spectateur soumis au spectacle du génie qui le dépasse. Ainsi l'instinct de création, de libération, d'imagination se trouve-t-il refoulé, et l'admiration des chefs-d'œuvre se transforme-t-elle en soumission, en obéissance.

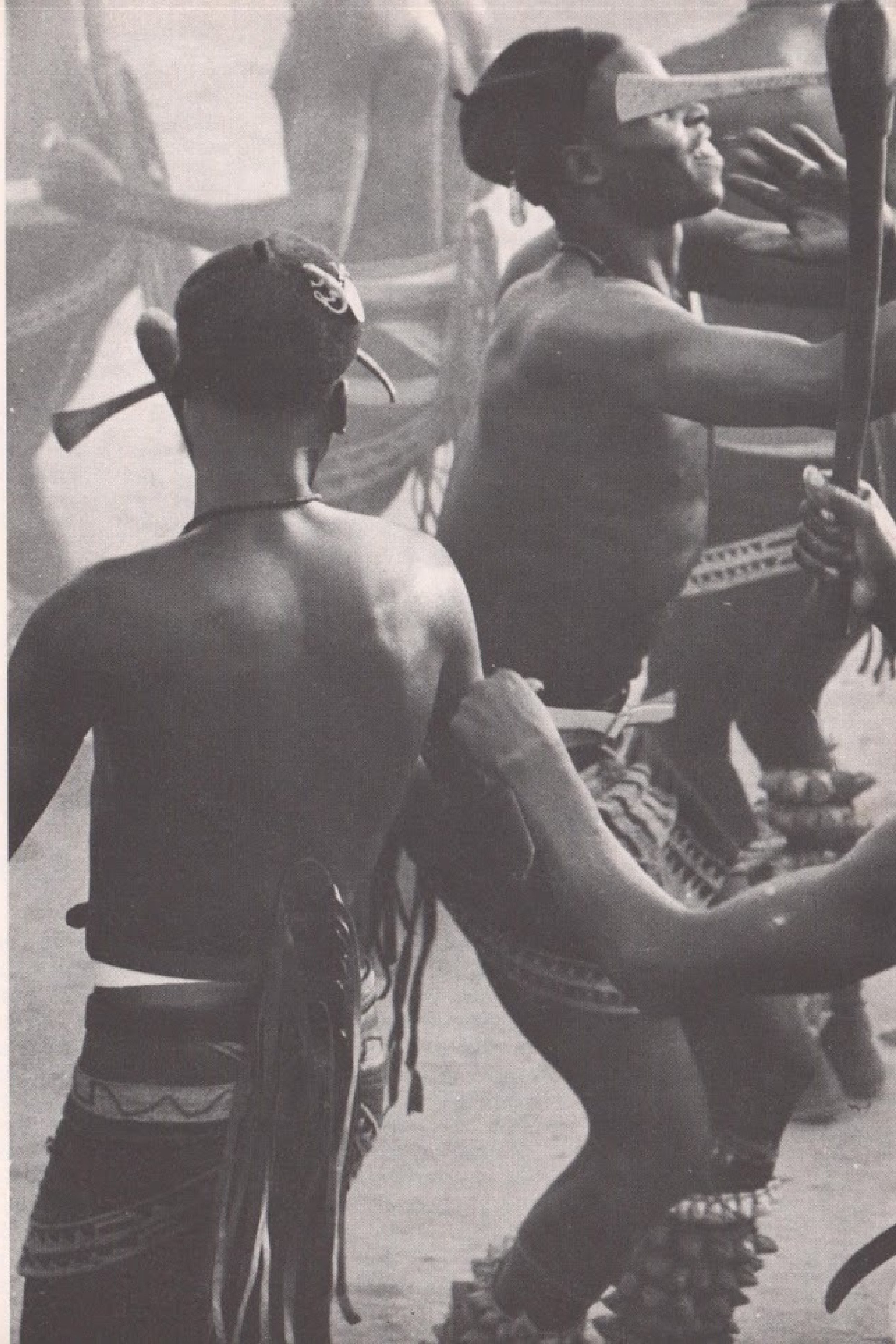
Pourtant, si on aborde l'art d'autres sociétés, par exemple de la société africaine, on voit bien que l'artiste est perdu dans la foule, que le peuple lui-même est artiste, que l'œuvre n'a de sens que comme objet de médiation et comme lieu de participation à un sentiment collectif. A l'admiration se substitue la fusion. On peut d'ailleurs se demander si un certain nombre de manifestations récentes en Occident, en particulier dans les domaines musical et théâtral, ne tendent pas à retrouver cette communion dans le sentiment esthétique.

Que l'on admire, ou que l'on communie, dira-t-on, il faudra bien toujours que quelqu'un crée, qu'il y ait des *artistes.* Mais chacun n'est-il pas un artiste en puissance? Qui, jeune amoureux, n'a pas essayé d'écrire un poème pour sa bien-aimée? N'a-t-on pas vu, à chaque révolte, des poètes néophytes couvrir les murs de slogans parfois admirables? Mais on se méfie de tout cet art « brut » : les peintres « naïfs », les fous qui écrivent ou qui dessinent, les enfants qui ne cessent de recréer les choses à leur façon dans leurs dessins, tout cela est relégué au musée des curiosités (voir le texte d'Aimée, malade soignée par le docteur Lacan, p. 217).

Ce sera l'un des acquis fondamentaux du surréalisme, s'appuyant sur les théories de Freud, d'affirmer l'égalité de tous devant le message subliminal. Sa réussite s'explique, d'autre part, par son adaptation d'une technique psychanalytique à la création littéraire et plastique : l'automatisme psychique, plus connu sous le nom d'écriture automatique. Nous citons le texte du *Premier Manifeste,* où Breton définit l'écriture automatique (p. 210), ainsi qu'un des tout premiers « poèmes » écrits par André Breton et Philippe Soupault selon cette technique (p. 212).

Cependant, avant d'aborder ces textes, rappelons que de tout temps des artistes ont proclamé ce « communisme du génie ». On constate que la plupart de ces précurseurs avaient déjà pressenti également la toute-puissance du rêve (où ils puisaient nombre de leurs œuvres). Même des écrivains très éloignés de ce genre de préoccupations ont compris qu'il était bien difficile d'expliquer la communication du sentiment esthétique, si on ne supposait pas en chaque homme un créateur endormi, qui, faute *d'agir, réagirait à.*

« Nous sommes les hommes de la danse
Dont les pieds reprennent vigueur en frappant le sol dur. » (Senghor) ▶



1. *Le langage de l'inconscient*

En **découvrant** *l'inconscient, Sigmund Freud* (1856-1939) *révélait comment s'élaborent les rêves, comment on peut les interpréter, quels rapports existent entre la création artistique et cette vie des profondeurs. L'action de notre vie inconsciente sur nos activités, de notre passé le plus éloigné sur notre présent, fut démontrée dans des ouvrages qui, au cours des premières années du siècle, devaient bouleverser toute une génération de poètes et de peintres.*

Tout ce qu'avaient pressenti Nerval, Baudelaire, Rimbaud et bien d'autres pouvait être exploré systématiquement et **scientifiquement.** *La peur des poètes antérieurs devant le Mal, l'Autre monde, le Là-bas, etc., s'explicitait soudain : ils avaient, sans le savoir, approché le continent de l'Inconscient.*

André Breton définissait le Surréalisme, dès le **Premier Manifeste,** *comme « automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée ». « Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale. » Il délimitait ainsi ce qui devait être toujours l'ambition suprême du Surréalisme: la découverte de tous les moyens, de tous les procédés d'accès à cet inconscient, toute idée de Beau, de Raison, de Bien, étant exclue.*

L'écriture automatique, mise en pratique dès 1919, à la portée de tout être humain, est la base des autres procédés. En permanence se forme dans notre inconscient un **discours** *que l'on peut transcrire. Pour se mettre à l'écoute, il faut chasser toute idée perturbatrice, veiller à être seul avec soi-même, avec l'Autre qui parle en nous.*

André Breton

SECRETS DE L'ART MAGIQUE SURRÉALISTE

Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents 5 et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente 10 qui ne demande qu'à s'extérioriser. Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante ; elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre[1], si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception. Peu doit vous importer, d'ailleurs ; c'est en cela que réside, pour la plus

1. Et de notre activité inconsciente.

André Masson (né en 1896), *Dessin automatique.* Les dessins automatiques d'André Masson (1924-1925) correspondent, sur le plan plastique, aux essais d'écriture automatique. Le même « fonctionnement » mental est à leur origine.



15 grande part, l'intérêt du jeu surréaliste. Toujours est-il que la ponctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe, bien qu'elle paraisse aussi nécessaire que la distribution des nœuds sur une corde vibrante. Continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure. Si le 20 silence menace de s'établir pour peu que vous ayez commis une faute : une faute, peut-on dire, d'inattention, rompez sans hésiter avec une ligne trop claire. A la suite du mot dont l'origine vous semble suspecte, posez une lettre quelconque, la lettre *l* par exemple, toujours la lettre *l*, et ramenez l'arbitraire en imposant cette lettre pour initiale 25 au mot qui suivra.

ANDRÉ BRETON,
Manifeste du Surréalisme,
éd. Gallimard.

La pratique de l'écriture automatique bouleverse la conception que l'on a de la littérature : en effet, on considère traditionnellement que l'élaboration volontaire et réfléchie du texte le rend qualitativement supérieur au texte spontané; au contraire, la pratique de l'automatisme suppose que l'exercice totalement libre du langage donne des résultats beaucoup plus féconds que tout autre usage fondé sur le contrôle et la maîtrise. Devant la dictée foisonnante de l'inconscient, le poème classique apparaît à Breton d'une déplorable pauvreté.

Cependant, s'il est bien vrai que l'écriture automatique reste le principe de tous les autres procédés surréalistes d'exploration psychique, autant sur le plan littéraire que sur le plan plastique, on doit ajouter que les surréalistes ont vite déchanté. Ses résultats ne sont pas dus aux seuls mécanismes de l'inconscient. Cela ne signifie pas la condamnation de l'écriture automatique (elle reste nécessaire à tout jeune poète qui cherche à se connaître en profondeur), mais l'obligation de la **dépasser,** *après avoir vécu* **l'ascèse** *intellectuelle à laquelle elle contraint.*

Le texte suivant est extrait des **Champs magnétiques,** *le premier ouvrage rédigé en commun par André Breton et Philippe Soupault, en 1919, selon la technique automatique.*

André Breton
Philippe Soupault

LUNE DE MIEL

A quoi tiennent les inclinations réciproques? Il y a des jalousies plus touchantes les unes que les autres. La rivalité d'une femme et d'un livre, je me promène volontiers dans cette obscurité. Le doigt sur la tempe n'est pas le canon d'un revolver. Je crois que nous nous écoutions penser mais le machinal « A rien » qui est le plus fier de nos refus n'eut pas à être prononcé de tout ce voyage de noces. Moins haut que les astres il n'y a rien à regarder fixement. Dans quelque train que ce soit, il est dangereux de se pencher par la portière. Les stations étaient clairement réparties sur un golfe. La mer qui pour l'œil humain n'est jamais si belle que le ciel ne nous quittait pas. Au fond de nos yeux se perdaient de jolis calculs orientés vers l'avenir comme ceux des murs de prisons.

*

Il n'y a pas moyen de s'ennuyer : ce serait au détriment des caresses et tout à l'heure nous n'y serons plus.

*



Joan Miro (né en 1893), *La ferme*. Miro poursuit les « rêves éveillés » de l'enfance dans le royaume de l'imaginaire. Sa « ferme » (1921-1922) fourmille d'animaux et de plantes symboliques.

Le cercle d'héroïsme et d'argent plane encore, avion du plus vieux modèle, sur la province.

*

Ma jeunesse en fauteuil à roulettes avec des oiseaux sur le manche de l'avenir.

*

La volonté de grandeur de Dieu le Père ne dépasse pas 4 810 mètres[1] en France, altitude prise au-dessus du niveau de la mer.

*

Harangue les flots, doge* multicolore, soleil emphatique*, vengeur des filles qui dansent couronnées de poissons enflammés.

*

1. Point culminant du mont Blanc.

USINE

La grande légende des voies ferrées et des réservoirs, la fatigue des bêtes de trait trouvent bien le cœur de certains hommes. En voici qui ont fait connaissance avec les courroies de transmission : c'est fini pour eux de la régularité de respirer. Les accidents du travail, nul ne me contredira, sont plus beaux que les mariages de raison. Cependant il arrive que la fille du patron traverse la cour. Il est plus facile de se débarrasser d'une tache de graisse que d'une feuille morte ; au moins la main ne tremble pas. A égale distance des ateliers de fabrication et de décor le prisme* de surveillance joue malignement avec l'étoile d'embauchage.

*

Qu'est-ce qu'on attend ? Une femme ? Deux arbres ? Trois drapeaux ? Qu'est-ce qu'on attend ? Rien.

*

Les pigeons d'arrêt qui font assassiner les voyageurs tiennent dans leur bec une lettre bordée de bleu.

*

Entre les multiples splendeurs de la colère, je regarde une porte claquer comme le corset d'une fleur ou la gomme des écoliers.

*

Les égoutiers du paradis connaissent bien ces rats blancs qui courent sous le trône de Dieu.

*

Le jour des Morts, je naissais dans une prairie affreuse parmi les coquillages et les cerfs-volants.

*

Soleils des mers astrales, torpillages de rayons noirs et des grands longs bateaux malaise couloir et regards des capres, des muscatelles, des marasquins ! Chérie, où est cet acrobate, ce petit nid où je suis né ? Le cheval de mon ami est un pur-sang dédoublé, il court à

travers champs et lance des flammes par ses naseaux poudreux. Son galop est plus fort que la nuit, plus puissant que la vapeur éthérée* de l'amour. Quand pourrons-nous serrer entre nos jambes ce monstre mammifère, cette chèvre thibétaine qui grimpe sur le Gaurisankar* au son des flûtes de métal plus doux que ton cri, ô berger désolé. Nous verrons des buvards sanguinolents et des visages bleu pastel. Ils seront habillés de vert de lumière et de feuilles tressées. Leurs yeux sont d'un gris pâle qui fait trembler les hommes et avorter les femmes.

*

Tentation de se faire servir une consommation nouvelle : par exemple une démolition au platane.

*

Présent à la première heure, le hareng blanc astique le comptoir et cela fait une buée de poésie qui affame.

*

Aujourd'hui ou un autre jour on oubliera d'allumer les réverbères.

*

Ne dérangez pas le génie planteur de racines blanches, mes terminaisons nerveuses sous terre.

André Breton et Philippe Soupault,
Les Champs magnétiques, éd. Gallimard.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

On ne saurait chercher une construction « logique » dans un texte édifié en dehors de toute préoccupation rationnelle. C'est à notre propre inconscient qu'il reviendra de juger de la cohérence interne des éléments du texte.
Remarquons simplement qu'entre trois textes d'une certaine ampleur s'intercalent des fragments indépendants les uns des autres. Alors que dans les trois premiers un sens tend à s'organiser, ces fragments se contentent de se resserrer sur une image ou une « idée » frappante.

1 *a) Avez-vous parfois l'impression qu'existe un lien quelconque entre ces différents fragments ?*
b) Si ce lien vous est apparu, pensez-vous que ce sont les auteurs qui l'y ont glissé sans le vouloir, ou plutôt que c'est notre esprit qui établit des liaisons par simple habitude « logique » ?

STRUCTURES

2 *Étude de* Lune de miel *:*
a) Pourquoi avons-nous le sentiment d'avoir affaire à un texte composé?
b) Étudiez la liaison entre les phrases : comment « s'appellent » -elles l'une l'autre?
c) Étudiez l'apparition et le développement des thèmes de la mer *et des* yeux.
d) Que pensez-vous du titre?

3 *Étude d'*Usine *:*
a) et b) : mêmes questions que pour le texte précédent.
c) Quelle émotion se dégage de la lecture de ce texte?

4 *Montrez comment à travers ces deux textes* (Lune de miel *et* Usine) *se devinent les préoccupations de l'auteur et comment se constitue un univers poétique bien personnel.*

5 *Pourquoi le texte « Soleils des mers astrales... » paraît-il très différent de ceux qui le précèdent?*

6 *Le thème des animaux à travers tout l'extrait. Pourquoi les animaux sont-ils si nombreux dans la succession des images?*

SENS ET EFFETS

7 *Un certain nombre de notations sont franchement humoristiques : lesquelles? Comment pourrait-on définir cet* humour*?*

8 *Plusieurs images rappellent des visions que l'on peut avoir en rêve. Lesquelles? Quelle force particulière les caractérise?*

9 *a) Quelles images, quelles idées vous frappent davantage? Pourquoi?*
b) L'absence de sens immédiat vous gêne-t-elle?

10 *Peut-on deviner quel auteur (André Breton ou Philippe Soupault) a écrit tel ou tel fragment?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Recherche.

N'avez-vous pas été frappé parfois, au cinéma, par des visions comparables à celles que nous trouvons dans ce texte? Essayez de donner des exemples et d'analyser pourquoi le cinéma est si sensible à l'image surréaliste, ou à toute autre forme fantastique.

Étude.

L'hermétisme mallarméen (voir p. 240, **Le vierge, le vivace...*)*** ***et l'hermétisme surréaliste. Quel texte vous semble le plus obscur? Lequel, le plus poétique? Pourquoi? Ces deux formes de l'hermétisme vous semblent-elles comparables?***

Essai.

Pourquoi l'art moderne paraît-il généralement si obscur au public? Cette obscurité vous semble-t-elle acceptable ou condamnable?

Essai.

Voici les impressions d'André Breton à la fin de sa première expérience d'écriture automatique : « (Nous avons découvert) l'illusion d'une verve extraordinaire, beaucoup d'émotion, un choix considérable d'images d'une qualité telle que nous n'eussions pas été capables d'en préparer une seule de longue main. » Le lecteur partage-t-il ces impressions?

Expression.

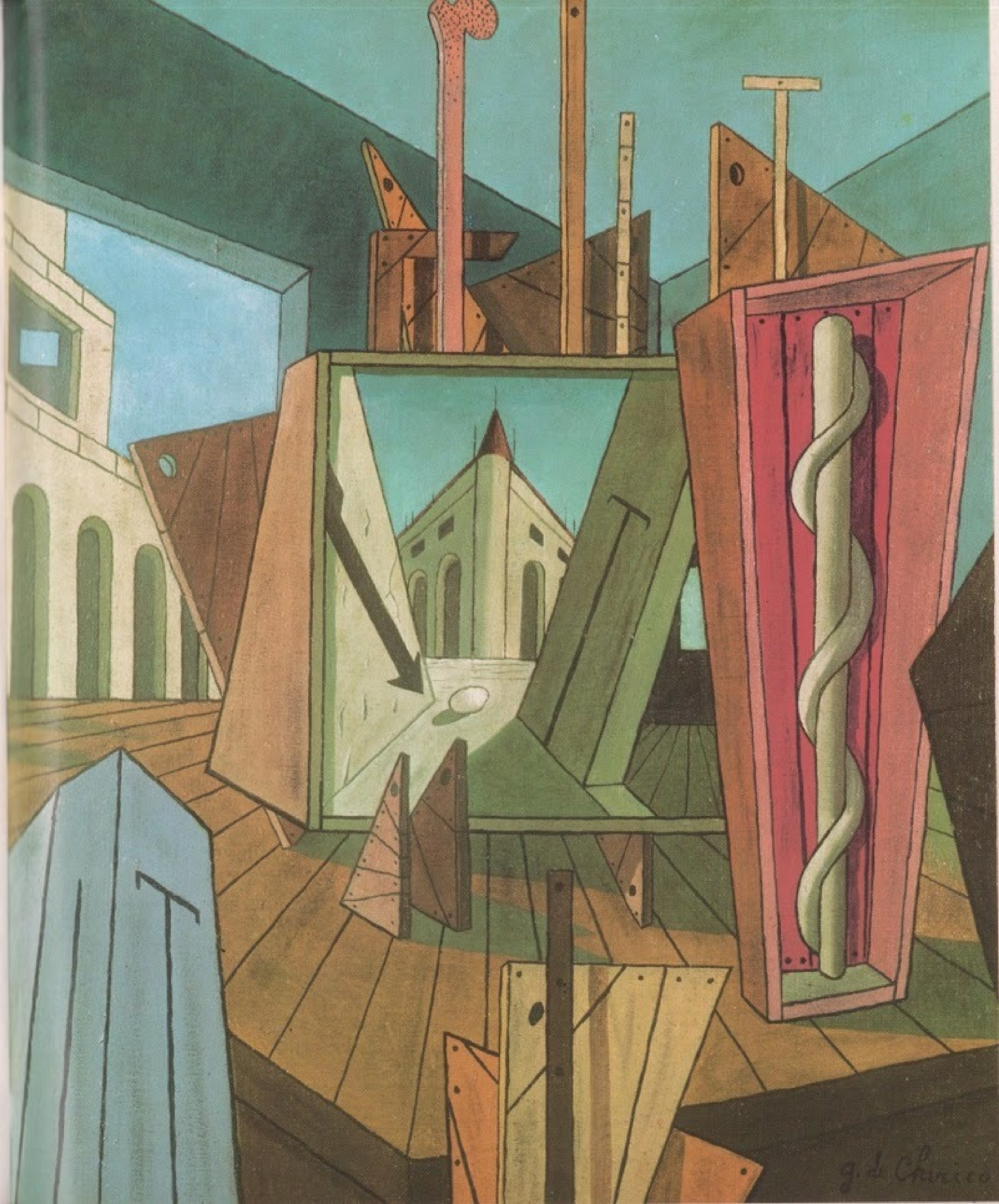
Faites un essai d'écriture automatique. En dehors de votre texte, relevez aussi les difficultés auxquelles vous vous êtes heurté.

Création.

Effectuez un collage à partir d'une des images du texte ou à partir de celles de votre texte.

Expression.

Imaginez un montage télévisé à propos du texte de Breton et Soupault. Comment intéresser le public et toucher sa fibre « poétique » en lui présentant ce type de poésie?



Giorgio de Chirico, **Intérieur métaphysique**
Wuppertal. Von der Heydt Museum
(Ph. Giraudon)

Giorgio de Chirico est né en Italie (1888), mais son tempérament méditerranéen est assombri par une angoisse nordique. D'ailleurs c'est après la lecture des romantiques allemands que vers 1910 il compose la partie la plus originale de son œuvre, portée sur le pavois quelques années plus tard par ses admirateurs surréalistes. Ceux-ci sont sensibles à l'atmosphère inquiétante de l'univers représenté par Chirico qui semble poser dans ses décors vides et labyrinthiques les questions dernières de la métaphysique. Etrangement Chirico rompra avec sa première manière pour revenir à une peinture plus traditionnelle. Les amis de Breton l'excommunieront à grand fracas pour cette trahison.

José Pierre faisant le point sur la période "métaphysique" de Chirico, écrit :

"Chirico se sent obligé de peindre, comme si une volonté étrangère à la sienne s'emparait de ses pinceaux, des tableaux dont on dirait que le sens lui échappe : sujets dont la banalité s'accuse du fait d'une sorte de gaucherie et d'une facture apparemment impersonnelle, tels que places d'Italie, gare Montparnasse, arcades, cheminées d'usine, camions de déménagement. Entre 1910 et 1918, Chirico peint pourtant les tableaux les plus beaux et les plus tristes du monde : la tristesse ne cesse d'y peser en même temps qu'elle s'illumine d'espérance et de pressentiments qui se communiquent au spectateur sans que celui-ci sache pourquoi... Chirico (est) capable pour un temps de dire sa vérité profonde, de figurer comme nul avant lui les inquiétudes souterraines qui nous meuvent!

José Pierre, *Peinture surréaliste, 1*, Fernand Hazan.

RECHERCHES ET ESSAIS

SUR LE TABLEAU

1 - **Comment est construit ce tableau? Vous étudierez :**
   a) la disposition des perspectives,
   b) les emboîtements des espaces,
   c) la répétition du triangle, comme figure géométrique de base.

2 - **Vous montrerez que ce tableau peut être considéré comme une variation sur le thème du "tableau dans le tableau" (de même qu'il existe au théâtre, le thème du "théâtre dans le théâtre").**

3 - **Pourquoi un grand nombre d'objets représentés sont-ils en bois? Quelles relations semble entretenir cette matière avec les ciels de Chirico?**

4 - "Intérieur métaphysique" :
   a) ce titre vous paraît-il absurde?
   *b) interprétez la mise en évidence de l'*œuf *et l'allusion au* caducée.

5 - **Selon Cocteau : "La mort est la seule pièce qui circule librement et dans n'importe quel sens sur l'échiquier de Chirico". Partagez-vous cette impression?**

SUR LES PRÉCURSEURS DU SURRÉALISME PICTURAL

En dehors de Picasso lui-même les surréalistes ont reconnu que trois autres peintres, Marcel Duchamp, Francis Picabia et Giorgio de Chirico, avaient exploré, avant eux, des domaines jusque-là méconnus par les peintres antérieurs. Il est à remarquer que même par la suite ces "initiateurs" ont conservé leur indépendance par rapport au mouvement surréaliste.

1 - *Recherche :* **Le dadaïsme plastique. Ses inventions, ses remises en question, ses limites.**

2 - *Recherche :* **Chronologie et description des mouvements picturaux entre 1900 et 1910.**

3 - *Etude :* **L'œuvre de Picabia.**

4 - *Etude :* **Analysez le "grand verre" de Marcel Duchamp,** La mariée mise à nu par ses célibataires, même.

Les malades mentaux écrivent et peignent pendant leurs « moments féconds ». Considérées pendant longtemps comme de simples documents sans valeur intrinsèque, ces « œuvres », depuis les années 1920, ont attiré l'attention des surréalistes et de chercheurs comme le docteur Jacques Lacan, qui a publié ce texte dans sa thèse **De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité** (1932). *L'auteur était une de ses malades, dont on ne connaît que le prénom, Aimée.*

En dehors de l'insolite beauté de ces productions, il convient de noter que leur révélation heurte les idées reçues sur l'art et la création. La plupart des grands artistes n'étaient-ils pas atteints eux-mêmes de troubles de la personnalité, ou mal adaptés à la vie sociale, comme pourraient d'ailleurs le laisser supposer les cas bien connus de Blake, Musset, Nerval, Poe, Van Gogh... ? Une œuvre d'art ne tiendrait-elle pas sa « valeur » plutôt de son authenticité que de son élaboration, toujours mensongère parce qu'artificielle? Ne serions-nous pas tous des artistes potentiels, à condition de parvenir à nous libérer de nos **impedimenta** *psychiques?*

« TU CHANGES MÊME LA COULEUR DU TEMPS »

Aimée

« Le printemps. Sur les limites nord-est de l'Aquitaine, au printemps, les sommets sont noirs de bise, mais les combes* sont tièdes, pâles, resserrées : elles gardent le soleil. Les épousées prennent pour leurs enfants de la beauté parmi les couleurs de la vallée brune.
5 Les tulipes n'y gèlent pas l'hiver, en mars elles sont longues, délicates, et toutes colorées de soleil et de lune. Les tulipes prennent leurs couleurs dans le sol moelleux, les futures mères les prennent dans les tulipes !

« Dans cette combe, les enfants gardent les vaches au son des
10 clarines*.

« Les enfants jouent, s'égarent, le son des clarines les rappelle à leur garde.

« C'est plus facile de garder qu'à l'automne où les chênaies* affriandent* les bêtes, alors il faut courir, suivre les traces de la laine
15 agneline* accrochée aux ronces, les glissades dans la terre croulante sous les pieds cornés, les enfants cherchent, s'émeuvent, pleurent ; ils n'entendent plus le son des clarines.

« En avril, les bêtes ont leur secret. Entre les arbustes l'herbe joue dans le vent, elle est fine, des museaux laiteux la découvrent...
20 « Ses cheveux sont rejetés en arrière comme la chevelure d'un épi de seigle, il est tel un magnifique frelon couleur d'aube et de crépuscule.



Vincent Van Gogh (1853-1890), *Le champ de blé jaune.*

« Mon travail à moi, j'y risque ma vie et ma raison y a à moitié sombré. Mais que veux-tu?... »

(Dernières notes de Van Gogh avant sa mort.)

« Le printemps a mis ses couverts, couverts garance, couverts indigo, pâles ou vifs, lames, outres, vrilles, vases, cloches, coupes 25 grandes comme des ailes de coccinelles, les insectes vont boire dans les yeux des fleurs. Dans la haie, le prunellier fleurit et le cerisier balance ses couronnes blanches. Les lianes qui la recouvrent sont ajourées par des chenilles posées en boucles ou serrées par groupes, carreaux de mosaïque. Sous cet enchevêtrement c'est la note vive 30 du corail des limaces et des petits chapeaux de mousse collés aux buissons, les crapaudinettes* se butent dans les feuilles avec de petits chocs de sauterelles, ou tombent sur l'herbe sèche qui crie comme un gond.

« A l'ombre de tes cils comme à l'ombre des haies, on sent la 35 fraîcheur de la sente ignorée. La boue du chemin s'efface quand tu apparais, tu changes même la couleur du temps.

« J'ai déjà confié mon secret au nuage qui roule dans la combe, haleine du ruisseau que la nuit a fraîchi, il nivelle les collines et galope au vent.

40 « Le matin à l'aube, j'ouvre mes volets, les arbres que j'aperçois sont auréolés d'albâtre*, la pénombre les enveloppe, je suis émue, cette aurore est douce comme un amour. »

Texte d'AIMÉE,
malade soignée par le Dr Jacques Lacan.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Ce texte se développe en une suite d'associations d'idées autour d'un thème générateur : le printemps.
Cependant, un autre thème se glisse constamment dans la trame : l'amour conçu comme promesse de fécondité.

1. *Étudiez, en suivant le texte, l'interférence des deux thèmes.*
2. *A partir de trois exemples précis, montrez comment s'associent les idées (ou les images).*

STRUCTURES

3. *Un vocabulaire souvent emprunté aux textes écrits pour les enfants (dictées, fables...) : relevez, classez et commentez ces termes et expressions. Comment en expliquer la présence? (Aimée est une femme simple et sans grande culture, qui exerçait, avant et après sa maladie, un petit métier à Paris.)*
4. *Les éléments de la nature entretiennent de mystérieuses correspondances entre eux. Lesquelles? Commenter :*
   l. 5-7 : « Les tulipes... de lune »
   l. 23-26 : « Le printemps... les yeux des fleurs ».
5. *Les êtres entretiennent également des relations « magiques » avec la nature. Commenter :*
   l. 4-5 : « Les épousées... la vallée brune »;
   l. 7-8 : « Les futures mères... dans les tulipes »;
   l. 34-36 : « A l'ombre... la couleur du temps »;
   l. 37-39 : « J'ai déjà confié... au vent »;
6. *Étudiez les couleurs et les sons dans le texte.*
7. *Étudiez les images suivantes :*
   « des museaux laiteux »; « le printemps a mis ses couverts... »; « les yeux des fleurs »; « des chenilles posées en boucles ou serrées par groupes, carreaux de mosaïque ». En quoi peut-on dire que ces images traduisent des sortes de métamorphoses?

SENS ET EFFETS

Aimée connaît les secrets de la nature... Les épousées, les bêtes, les enfants, les fleurs se chuchotent les mystères qu'ils connaissent, récompense de leur pureté originelle sauvegardée.

8 *Aimée et la nature : que traduisent les thèmes de prédilection et les symboles qu'elle choisit?*

9 *Comment ce paysage d'une âme féminine devient-il un acte de foi dans la nature, une véritable mythologie? Quel désir suppose-t-il en Aimée?*

10 *On a remarqué que les artistes de tendance schizophrénique ou les schizophrènes eux-mêmes* bourrent *leurs œuvres de détails. Ce qui aboutit à une fréquente impression de* naïveté. *Est-ce le cas d'Aimée?*

11 *Étudiez le lyrisme d'Aimée.*

12 *« Tu changes même la couleur du temps » : proposez plusieurs interprétations de cette phrase.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Recherche.

Après vous être procuré des dessins d'enfants, essayez d'interpréter ce qu'il y a de « commun » entre eux et le texte d'Aimée.

Recherche.

Le facteur Cheval et le douanier Rousseau, artistes naïfs.

Essai.

Considérez-vous le texte d'Aimée (ou un tableau naïf) comme une œuvre d'art à part entière? Vous vous aiderez éventuellement des deux citations suivantes: « L'aliéné est merveilleux; l'artiste fait du merveilleux » (Henri Ey); « Dès qu'il s'agit d'une production artistique nous devons, dans notre jouissance esthétique, oublier quel en est l'auteur. » (Gaston Ferdiere)

Expression.

Écrivez un pastiche du texte d'Aimée, sur une autre saison.



Le Facteur Cheval (1836-1924), sculptures du « Palais Idéal ».
Ferdinand Cheval, facteur rural a travaillé trente-quatre ans pour construire seul, à Hauterives, le palais fantastique et inhabitable qui passe aujourd'hui pour un chef-d'œuvre de l'art « naïf ».

2. *Inspiration collective, travail séculaire*

« L'origine de la poésie se perd dans l'insondable abîme des âges car l'homme naît poète, les enfants en témoignent. »

B. PÉRET.

La poésie, legs universel : cette formule nous oriente d'elle-même dans une autre direction, vers la poésie populaire, dont certains joyaux nous viennent des temps les plus anciens. On peut même estimer que la plus grande partie des monuments poétiques de l'Antiquité est d'origine populaire. Des générations de poètes modernes ont d'ailleurs été, pour des raisons parfois très différentes, fascinées par ces textes anonymes et collectifs.

Il serait cependant déraisonnable de considérer cette production comme « spontanée » et irréfléchie. Elle obéit à un ensemble de règles que des amateurs et des chercheurs contemporains nous révèlent grâce à une analyse minutieuse.

On verra comment, dès le XIXe siècle, Gérard de Nerval manifeste son admiration pour une chanson dont la forme a été fixée au XVIe siècle, mais qui, traduite du celte, remonte à une époque indéfinissable.

Le travail de J. Jahn sur le negro spiritual, le blues et le calypso, nous fournira un bon exemple de recherche systématique concernant des genres toujours florissants de nos jours.



Cet extrait d'une étude de folklore écrite par Gérard de Nerval, **Chansons et légendes du Valois,** *qui finit par trouver place dans* **Les Filles du Feu,** *nous présente deux chansons que l'on trouve dans des recueils de chansons populaires françaises. La première en particulier est chantée par Yves Montand dans une interprétation restée célèbre.*

On pourra comparer la structure de ces textes avec celle des blues cités plus loin, et relever les convergences notées d'autre part par R. Jakobson traitant de la poésie populaire en général.

Rappelons ces deux phrases de Nerval dans son introduction:

« La langue du berger, du marinier, du charretier qui passe, (...) a ses règles, ou du moins ses habitudes régulières »;

« Observez que la musique se prête admirablement à ces hardiesses ingénues, et trouve dans les assonances, ménagées suffisamment d'ailleurs, toutes les ressources que la poésie doit lui offrir. »

Gérard de Nerval

CHANSONS ET LÉGENDES DU VALOIS

Il est arrivé qu'en France la littérature n'est jamais descendue au niveau de la grande foule ; les poètes académiques du XVIIe et du XVIIIe siècles n'auraient pas plus compris de telles inspirations, que les paysans n'eussent admiré leurs odes, leurs épîtres et leurs poésies 5 fugitives, si incolores, si gourmées*. Pourtant comparons encore la chanson que je vais citer à tous ces bouquets à Chloris qui faisaient vers ce temps l'admiration des belles compagnies.

Quand Jean Renaud de la guerre revint, — Il en revint triste et chagrin ; — « Bonjour, ma mère. — Bonjour, mon fils ! — Ta femme 10 est accouchée d'un petit. »

« Allez, ma mère, allez devant, — Faites-moi dresser un beau lit blanc ; — Mais faites-le dresser si bas — Que ma femme ne l'entende pas ! »

Et quand ce fut vers le minuit, — Jean Renaud a rendu l'esprit.

15 Ici la scène de la ballade change et se transporte dans la chambre de l'accouchée :

« Ah ! dites, ma mère, ma mie, — Ce que j'entends pleurer ici ? — Ma fille, ce sont les enfants — Qui se plaignent du mal de dents. »

« Ah ! dites, ma mère, ma mie, — Ce que j'entends clouer ici ?

20 — Ma fille, c'est le charpentier, — Qui raccommode le plancher.

« Ah ! dites, ma mère, ma mie, — Ce que j'entends chanter ici ? — Ma fille, c'est la procession — Qui fait le tour de la maison ! »

« Mais dites, ma mère, ma mie, — Pourquoi donc pleurez-vous ainsi ? — Hélas ! je ne puis le cacher ; — C'est Jean Renaud qui est 25 décédé. »

« Ma mère ! dites au fossoyeux — Qu'il fasse la fosse pour deux, — Et que l'espace y soit si grand, — Qu'on y renferme aussi l'enfant ! »

Ceci ne le cède en rien aux plus touchantes ballades allemandes[1], il n'y manque qu'une certaine exécution de détail qui manquait 30 aussi à la légende primitive de Léonore et à celle du roi des Aulnes, avant Gœthe* et Bürger*. Mais quel parti encore un poète eût tiré de la complainte de saint Nicolas[2], que nous allons citer en partie.

Il était trois petits enfants — Qui s'en allaient glaner aux champs.

S'en vont au soir chez un boucher. — « Boucher, voudrais-tu 35 nous loger ? — Entrez, entrez, petits enfants, — Il y a de la place assurément. »

Ils n'étaient pas sitôt entrés, — Que le boucher les a tués, — Les a coupés en petits morceaux, — Mis au saloir comme pourceaux.

Saint Nicolas au bout d'sept ans, — Saint Nicolas vint dans ce 40 champ. — Il s'en alla chez le boucher : — « Boucher, voudrais-tu me loger ? »

« Entrez, entrez, saint Nicolas, — Il y a d'la place, il n'en manque pas. » — Il n'était pas sitôt entré, — Qu'il a demandé à souper.

« Voulez-vous un morceau d'jambon ? — Je n'en veux pas, il 45 n'est pas bon. — Voulez-vous un morceau de veau ? — Je n'en veux pas, il n'est pas beau !

Du p'tit salé je veux avoir, — Qu'il y a sept ans qu'est dans le saloir ! — Quand le boucher entendit cela, — Hors de sa porte il s'enfuya.

50 « Boucher, boucher, ne t'enfuis pas, — Repens-toi, Dieu te pardonn'ra. » — Saint Nicolas posa trois doigts — Dessus le bord de ce saloir :

Le premier dit : « J'ai bien dormi ! » — Le second dit : « Et moi aussi ! » — Et le troisième répondit : — « Je croyais être en paradis ! »

55 N'est-ce pas là une ballade d'Uhland*, moins les beaux vers ? Mais il ne faut pas croire que l'exécution manque toujours à ces naïves inspirations populaires.

1. Les ballades allemandes d'origine populaire ont été remises en honneur dès la fin du XVIIIe siècle par les plus importants poètes dans cette époque de renaissance littéraire.
2. Chanson qui reviendra à la mode. Sera harmonisée par Gouzieu en 1864.

GÉRARD DE NERVAL,
Chansons et légendes du Valois.

NEGRO SPIRITUAL ET BLUES

Au carrefour de la musique et de la poésie, nulle culture populaire vivante ne peut au vingtième siècle rivaliser d'influence avec la culture noire américaine qui devait révolutionner le domaine musical, et dont les principales formes poétiques, le negro spiritual, le blues, le calypso ont donné naissance à des danses et des chants célèbres à travers le monde entier.

En nous appuyant sur les travaux de Janheinz Jahn *(Manuel de littérature néo-africaine)* nous analysons l'origine et les structures de ces formes.

Negro spiritual

« Les esclaves transportés en Amérique avaient certes perdu, sur le territoires des États-Unis, les langues de leurs pays d'origine; mais ils conservèrent leurs conceptions fondamentales, leur attitude religieuse, leur manière de chanter, de danser, de faire de la poésie. Ils assimilèrent leur nouveau milieu dans le cadre de leurs propres représentations et de leurs idées maîtresses. » (Jahn, op. cit.). Mais ce ne sont ni des chants de nostalgie, ni un divertissement inoffensif. Le chant et la danse, pour des Africains, ont toujours eu un sens initiatique : or le negro spiritual nous entretient toujours de mort et de résurrection. Cette conception fondamentalement africaine qu'il faut mourir pour renaître recoupait parfaitement l'enseignement chrétien, qui, à l'instar de l'exemple du Christ, représente une vie au-delà de la mort. Seulement, si le « ciel » chrétien est hors de la vie terrestre, cette apothéose signifie pour le Noir l'accès à une vie d'adulte pleine, celle que l'on obtient après l'initiation. L'époque de l'esclavage était ressentie comme celle de l'initiation, après laquelle viendrait « la renaissance d'un homme nouveau ». « (Les esclaves) appelaient cet avenir par l'évocation magique. Les chants d'évocation qui prirent ainsi naissance sont les spirituals. » (Jahn, op. cit.)

Cette évocation n'est pas gratuite, car à l'intérieur de la pensée religieuse noire, il y a cette conviction que l'on peut agir efficacement sur les forces divines si on a bien trouvé la parole magique qui les émeut. Parole qui doit être accompagnée des instruments de musique, du tambour frappé selon les rites. Quand l'utilisation des tambours était interdite par les propriétaires esclavagistes, on employait des séries d'exclamations invoquant le Seigneur : « Lord! Lord! » ou « Jesus! Jesus! », des battements de mains, le martèlement du sol avec les pieds, le balancement du corps traduisant l'extase (swinging).

La musique s'occidentalise avec cette interdiction fréquente des tambours africains et l'abandon de la danse. Cependant, on a reconnu de nombreuses réminiscences de la musique africaine dans l'analyse des rythmes de spirituals.

Tous les symboles utilisés par les chanteurs, puisés dans la Bible, servent à montrer au Seigneur toutes les libérations qu'il a déjà réussies (le peuple d'Israël libéré; David a battu Goliath; Daniel et Elie sauvés...), donc à lui en demander une supplémentaire, les tourments de l'initiation esclavagiste ayant assez duré...

Le Noir américain exige son droit à la vie pleine et heureuse, à la *magara*. Il l'exige autant pour sa collectivité que pour lui, et un negro spiritual chanté seul, n'ayant aucune chance d'aboutir, serait absurde. Une collectivité en extase pourra seule obtenir rédemption et libération.

Ni hymne à Dieu, ni chant révolutionnaire, le negro spiritual est une invocation à la hiérarchie des forces divines.

Blues

C'est un chant profane chanté par un soliste. Soliste dont l'expérience se confond avec celle de toute la collectivité... Tous les blues sont écrits en *je*. Ce *je* est celui de tous ses auditeurs. Le texte suit des règles très strictes : « Dans le blues, poésie et musique sont improvisées. Mais cela ne signifie pas faire de la poésie ou de la musique à tort et à travers, au hasard, comme on le croit souvent » (Jahn, op. cit). La strophe se compose d'un *appel* généralement répété et d'une *réponse*. « Si la *réponse* prend la forme d'un refrain, l'appel n'est pas répété, mais on fait précéder le refrain réponse d'une série d'appels différents. »

Quel est le sens de la réponse? « Ou bien la partie réponse fonde, explique, développe, justifie ou amplifie les appels. Ou bien la partie réponse est une opposition aux appels. » (Jahn, op. cit.)

Voici quatre strophes tirées de quatre blues différents où l'on reconnaît cette structure :

Appel:
Je te vois te trémousser et ricaner, baby,
Cela me rend complètement fou.
Appel:
Je te vois te trémousser et ricaner, baby,
Cela me rend complètement fou.
Réponse:
Et voilà, nous avons huit enfants
Et presqu'aucun d'eux ne me ressemble.

Le soleil se couche,
Déjà brillent les étoiles.
Le soleil se couche
Déjà brillent les étoiles.
Avant la fin de cette soirée
Ton homme sera mien.

Le malheur est dans ma famille,
Et à la maison il n'y a personne que moi.
Le malheur est dans ma famille,
Et à la maison il n'y a personne que moi.
J'étais fou de croire que pour moi
Viendraient des jours heureux.

Je sens des bras froids m'enlacer,
Sur ma joue des lèvres glacées.
Je sens des bras froids m'enlacer,
Sur ma joue des lèvres glacées.
Ma bien-aimée est morte,
Et cependant j'entends si clairement sa voix !

Extrait de JANHEINZ JAHN,
Manuel de littérature néo-africaine du XVI[e] siècle à nos jours,
éd. Resma.

« LE PONT DE CHEMIN DE FER... »

Langston Hughes

Le pont de chemin de fer
C'est une chanson triste dans l'air
Le pont de chemin de fer
C'est une chanson triste dans l'air
5 Chaque fois qu'un train passe
J'veux m'en aller dans d'autres terres

J' descendis jusqu'à la gare
Le cœur sur les lèvres
Descendis jusqu'à la gare
10 Le cœur sur les lèvres
Cherchant un wagon de marchandises
Pour m'emmener vers le Sud

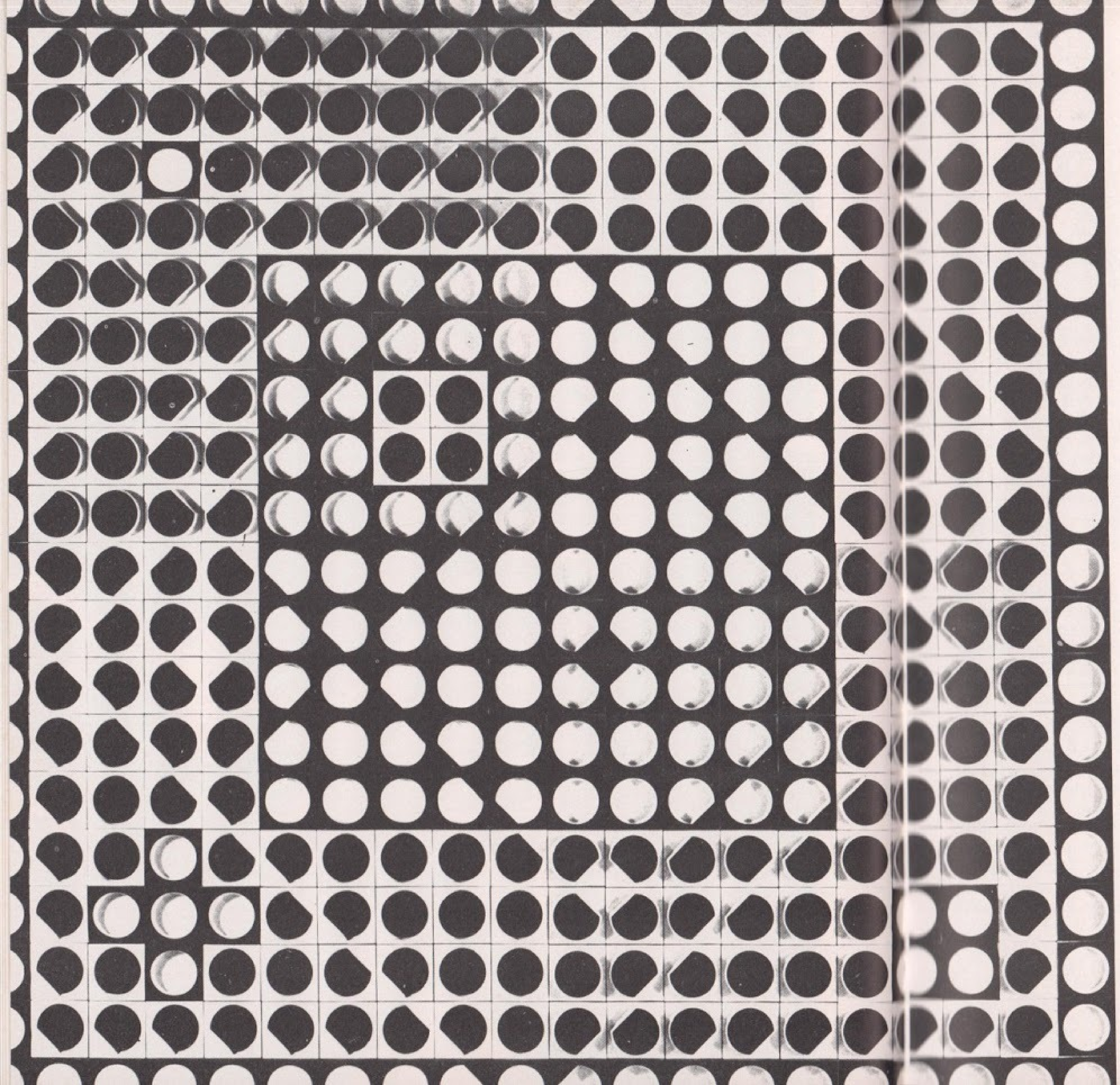
Le blues du pays Seigneur
C'est terrible de l'avoir pris
15 Le blues du pays, c'est une chose
Terrible de l'avoir pris
Pour m'empêcher de pleurer
J'ouvre la bouche et puis je ris

Extrait de l'Anthologie Négro-africaine
de L. Hughes paru aux Éditions Gérard et Cie
dans la collection Marabout-Université © 1967.

« J' vais marcher vers le cimetière,
Derrière mon amie, Miss Cora Lee,
Vais marcher vers le cimetière,
Derrière ma chère amie, Cora Lee,
Pas'que quand j' serai mort, j' veux
Avoir quelqu'un qui marche derrière moi. »

(L. Hughes) ▶





SECONDE PARTIE

Le travail

« Voyez-vous, monsieur, si nos vers vivent après nous, toute la gloire que nous en pouvons espérer est qu'on dira que nous avons été deux excellents arrangeurs de syllabes; que nous avons eu une grande puissance sur les paroles, pour les placer si à propos chacune en leur rang, et que nous avons tous deux été bien fous de passer la meilleure partie de notre âge en un exercice si peu utile au public et à nous-mêmes, au lieu de l'employer à l'établissement de notre fortune. »

MALHERBE.

« La Poésie, c'est l'Enthousiasme cristallisé ».
« La poésie est à la fois une science et une passion. »

ALFRED DE VIGNY.

« Il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai. »

BAUDELAIRE.

« Les dieux gracieusement nous donnent pour rien *tel premier vers; mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consonner avec l'autre, et ne pas être indigne de son aîné surnaturel. Ce n'est pas trop de toutes les ressources de l'expérience et de l'esprit pour le rendre comparable au vers qui fut un don. »*

VALÉRY.

I. LE CONTRÔLE DE L'INSPIRATION

En s'opposant à Platon, en réintroduisant la Raison dans le travail poétique, Aristote, comme nous l'avons souligné déjà (voir p. 113), rendait le poète plus *humain*, en faisait un artiste auquel la seule technique ne pouvait certes suffire, mais qu'une bonne connaissance des genres et des règles de composition aidait efficacement.

Nous ne nous étonnerons pas de trouver chez Horace (65-8, av. J.-C.) des préceptes voisins :

> « Est-ce à la nature, est-ce à l'art que la poésie doit son mérite ? On se l'est demandé. Pour moi, je ne vois pas ce que pourrait l'effort sans « une fertile veine », ni le génie sans culture ; l'un a besoin de l'autre, tous deux s'entendent et collaborent. Pour atteindre à la course le but désiré, on s'astreint, dès l'enfance, aux fatigues et à la peine, on brave le chaud et le froid, on s'abstient de l'amour et du vin ; le joueur de flûte, qui chante aux jeux Pythiques, a commencé par apprendre et par obéir à un maître. »

(Art poétique).

Le métier de poète

Malgré leur éloge de la *fureur* poétique et leur enthousiasme pour la thèse platonicienne, les poètes de la Pléiade sont des artisans du vers. Ils connaissent parfaitement et approfondissent leur « métier ». Si Ronsard a souvent de la difficulté à concilier, sur le plan théorique, les deux enseignements de Platon et d'Aristote, il ne cesse pourtant toute sa vie de limer ses vers et de les corriger, d'édition en édition... Quant à Du Bellay (1522-1560), il s'exprime très nettement dans la *Défense et illustration de la langue française :*

> « Qu'on ne m'allègue point... que les poètes naissent, car cela s'entend de cette ardeur et allégresse d'esprit qui naturellement excite les poètes, et sans laquelle toute doctrine leur serait manque et inutile. Certainement ce serait chose trop facile, et pourtant compatible, se faire éternel par renommée, si la félicité de nature donnée même aux plus indoctes, était suffisante pour faire chose digne de l'immortalité. Qui veut voler par les mains et bouches des hommes, doit longuement demeurer en sa chambre : et qui désire vivre en la mémoire de la postérité, doit, comme mort en soi-même, suer et trembler maintes fois, et, autant que nos poètes, courtisans boivent, mangent et dorment à leur aise, endurer de faim, de soif, et de longues vigiles. Ce sont les ailes dont les écrits des hommes volent au ciel. »

« Dis ce que le feu hésite à dire
Soleil de l'air, clarté qui ose,
Et meurs de l'avoir dit pour tous. »

(René Char) ▶



Les *arts poétiques* qui suivront, par exemple *L'art poétique* de Jacques Peletier, en 1555, celui de Jean Vauquelin de la Fresnaye, en 1605, reprendront ce thème de façon continue : l'imagination doit être tenue en lisière. La fonction de la poésie l'exige, de même que la clarté de la langue. La théorie classique allait codifier tout cela.

Malherbe

Pour Malherbe (1555-1628), la technique l'emporte sur l'inspiration. La contrainte, la volonté d'épurer la langue de toute scorie, le vers de toute licence et facilité, caractérisent cette doctrine que nous connaissons à travers les remarques sur les œuvres de Desportes, les anecdotes rapportées par Racan, son disciple, et Tallemant des Réaux. Si, contrairement à la Pléiade, Malherbe appauvrit la langue[1], il en fait un modèle de clarté et de précision, apte dans sa simplicité à exprimer les nuances de la pensée, chaque mot ayant un sens rigoureusement défini. Le poète n'est plus le prophète qui plonge dans la brume des mystères, mais le forgeron des signes dans leur usage le plus courant. Malherbe raille les prétentions orphiques de la Pléiade. La beauté dans l'harmonie, le plaisir esthétique lui suffisent.

Longtemps le nom de Malherbe symbolisa la discipline classique. On connaît le mot de Boileau : « Enfin Malherbe vint... » *(Art poétique).* Il est vrai que le personnage sut imposer son autorité, en partie grâce à l'originalité de son comportement et de ses propos, mais surtout grâce à la rigueur de son jugement. Mais, pour nous, il est surtout un moderne.

Moderne, il l'était quand se détournant des Anciens, il regardait du côté de ses contemporains italiens et espagnols, quand il rejetait les termes vieillis recueillis par Ronsard et ses successeurs, mais devenus obscurs et contraires au bon goût, quand il ignorait les ambitions philosophiques de la poésie du siècle antérieur, pour se mettre au service d'une société dépourvue de grandes conceptions. *Très moderne,* si on ose dire, quand il apparaît comme le précurseur de la poésie impersonnelle et « pure », quand enfin on observe que sa démarche poétique est entièrement déterminée par une réflexion fondamentale sur le langage. N'oublions pas enfin son goût pour la recherche dans la création : l'œuvre poétique de Malherbe n'est nullement uniforme, et son travail de la strophe, du rythme, manifeste son désir constant d'enrichir les possibilités d'un instrument dont il n'a pas codifié l'emploi par simple fantaisie.

On appréciera donc aujourd'hui son « réalisme » et ce qu'il a apporté à une tendance importante de la poésie contemporaine. En revanche, les limites auxquelles aboutissait son esthétique semblent plutôt avoir restreint le champ de création poétique à l'époque classique, cette époque qui justement le remerciait de cette autorité dogmatique.

Tout ceci signifie que Malherbe n'a été ni le créateur ni même le seul pédagogue du classicisme. Il sut établir clairement ce qui était « dans l'air » au début du XVII[e] siècle, et nombre de poètes ont rejeté son enseignement, ou même, ne se sont pas souciés de se situer par rapport à lui. En dehors des productions de disciples (Maynard et Racan) et de l'adversaire déclaré (Mathurin Régnier), les trente premières années du XVII[e] siècle virent, entre autres, la publication des œuvres de Bertaut, d'Urfé, La Ceppède, d'Aubigné, Théophile de Viau, Du Perron, Saint-Amant... Écartons l'idée d'un désert où règnerait Malherbe.

1. Les contemporains ont souvent dit que Malherbe « renvoyait ordinairement aux crocheteurs du Port-au-Foin » quand on lui demandait son avis sur quelque mot français. Ce qui ne veut pas dire, comme Mathurin Régnier, son adversaire, l'interprétait, qu'il recommandait de parler comme les portefaix (qui, munis d'une hotte à crochet, déchargeaient des bottes de foin, sur un port situé quai de la Grève), mais que l'usage vivant d'un mot se prouvait à sa connaissance et à son emploi par le peuple. Ce n'est pas la langue de la Cour, ni encore moins les néologismes des poètes qui constituent le bon usage, mais l'emploi du vocabulaire par le peuple et la bourgeoisie.

Le mythe Boileau

De 1630 à 1680 tous les théoriciens vont répéter que la poésie doit imiter la nature. Mais quelle nature? Vers 1660 s'effectue un rétrécissement du champ de cette « nature », qui englobait naguère jusqu'à la fantaisie, et qui se réduit de plus en plus au vrai, au normal, à l'universellement admis. Boileau se situe au centre de cette évolution, et son *Art poétique* (1674) témoigne des changements du goût à son époque.

L'imitation des Anciens vient doubler cette imitation de la nature, celle-ci ayant été comprise supérieurement par ceux-là : Boileau soulignera qu'un consentement universel de vingt siècles leur assure un privilège incontestable. Il reprendra sous sa bannière le combat mené par Rapin, Bouhours... Il reprend également la quasi totalité de la doctrine classique telle qu'elle avait été établie par la génération antérieure, en particulier par Chapelain, à partir d'écrits théoriques venus d'Italie (Scaliger, Castelvetro, Berni...). Cette doctrine assigne comme fin à la création l'instruction morale de la société humaine, comme moyen un ensemble de règles fondées sur une raison immanente à l'*homo sapiens,* comme critères de choix la vraisemblance et la bienséance, et comme éthique l'élaboration d'un type universel de référence auquel les individus particuliers devront tenter de ressembler.

Donc, ce n'est pas pour sa doctrine que Boileau — nullement législateur d'un Parnasse qui s'était donné des lois bien avant lui — nous intéresse, mais parce qu'il annonce cette ère du *goût* qui se surajoute à l'empire des règles.

Ce *goût* écartera, comme nous l'avons noté, la fantaisie, l'imagination débridée, la fougue poétique. La perfection sera le fruit du raisonnable et de l'universel. Des œuvres qui traduisent ce que tout le monde a pensé mais qu'un artiste a pu dire d'une façon irremplaçable, trouveront leur récompense dans l'admiration éternelle qu'elles provoqueront, dans l'élévation de l'âme qu'elles susciteront, puisque le bien et le beau coexistent dans le sentiment de la perfection.

Cette religion du goût et du bon sens explique que Boileau attaque aussi bien ses précurseurs, qui s'en tenaient à la seule application des règles, que les modernes ou les mondains : les premiers, sceptiques envers la poésie, les seconds la réduisant à un jeu de société. Mais comme il s'en prend également aux poétiques de l'irrationnel, on peut se demander si son *Art poétique* ne résume pas toutes les contradictions de cette fin de siècle, et s'il n'annonce pas le crépuscule d'une certaine conception de la poésie.

Vers une création hyperconsciente

Même si la période romantique exprime vigoureusement sa méfiance envers l'appareil des contraintes et règles classiques, elle n'en conserve pas moins un grand nombre de lois, comme nous le verrons dans l'étude de la versification française et des genres, (p. 282). Libération plus réfléchie qu'il n'y paraît.

Il faudra que se constituent de nouvelles poétiques pour qu'éclate le vers, pour que la poésie investisse jusqu'à la prose (voir p. 260).

En face de ce mouvement, un autre se poursuit, apparemment contradictoire, en réalité parallèle, celui des artistes « hyperconscients », qui, véritables savants du matériau verbal, vont tendre à la fabrication volontaire du joyau poétique (voir p. 236).

Pour atteindre un tel idéal, le poète doit d'abord libérer l'art de toutes ses « entraves », de toutes ses résonances politiques, sociales, etc. Comme l'œuvre plastique, son but sera de présenter la seule beauté, Le secret de l'artiste consistera en une maîtrise absolue de sa technique, en une recherche systématique de la difficulté, ainsi que l'expose Théophile Gautier (1811-1872) dans son poème *L'Art* (publié dans la Revue *L'Artiste* le 13 septembre 1857, puis dans le recueil *Emaux et Camées* en 1858).

Théophile Gautier

L'ART

Oui[1], l'œuvre sort plus belle
D'une forme au travail
    Rebelle,
Vers, marbre, onyx*, émail[2].

5 Point de contraintes fausses[3] !
Mais que pour marcher droit
    Tu chausses,
Muse, un cothurne* étroit.

Fi du rythme commode,
10 Comme un soulier trop grand,
    Du mode[4]
Que tout pied quitte et prend !

Statuaire, repousse
L'argile que pétrit
15   Le pouce
Quand flotte ailleurs l'esprit ;

Lutte avec le Carrare*,
Avec le Paros* dur
    Et rare,
20 Gardiens[5] du contour pur ;

Emprunte à Syracuse*[6]
Son bronze, où fermement
    S'accuse
Le trait fier et charmant ;

25 D'une main délicate
Poursuis dans un filon*
    D'agate*
Le profil[7] d'Apollon.

Peintre, fuis l'aquarelle*[8],
30 Et fixe la couleur
    Trop frêle
Au four de l'émailleur.

1. Ce mot nous rappelle que le texte de Théophile Gautier est une *réponse* à une ode de Théodore de Banville.
2. L'onyx est utilisé dans la fabrication des camées. Rappel discret du titre du recueil dans ces deux termes *(Émaux et camées)*.
3. Certaines contraintes dépassées de la poésie classique.
4. Le mode, en musique, est ce qui caractérise un genre particulier.
5. La dureté du marbre *garde* la netteté des lignes.
6. Le bronze de Syracuse, particulièrement recherché dans l'Antiquité.
7. Profil taillé dans la pierre dont l'artiste a su utiliser les « filons », les couches nuancées de couleurs.
8. Comme l'argile, l'aquarelle ne se conserve pas.

Fais les sirènes* bleues,
Tordant de cent façons
35   Leurs queues,
Les monstres des blasons* ;

Dans son nimbe* trilobe*
La Vierge et son Jésus ;
    Le globe
40 Avec la croix dessus.

Tout passe. — L'art robuste
Seul a l'éternité.
    Le buste
Survit à la cité.

45 Et la médaille austère
Que trouve un laboureur
    Sous terre
Révèle un empereur.



Les dieux eux-mêmes meurent.
50 Mais les vers souverains
    Demeurent
Plus forts que les airains*[9].

Sculpte, lime, cisèle ;
Que ton rêve flottant
55   Se scelle
Dans le bloc résistant !

Théophile Gautier,
Émaux et Camées.

9. Cf. Horace : « J'ai fini un travail plus durable que l'airain » (Odes, III, 30, I).

Ne nous étonnons pas que Baudelaire, traducteur d'Edgar Poe (voir p. 236) ait dédié *Les Fleurs du Mal* à Théophile Gautier. Baudelaire, qui écrivait : « L'inspiration est décidément la sœur du travail journalier » *(L'art romantique. Conseils aux jeunes littérateurs)*, conciliait dans son génie les deux tentations extrêmes de l'art poétique : l'abîme et l'azur, l'inconscient et la conscience.

II. L'IDÉAL DE L'ÉCRITURE VOLONTAIRE

Nous avons souligné comment toute une famille d'esprits tendait, à travers l'histoire de la poésie, à un contrôle absolu de l'inspiration, ce qui, à la limite, aboutit à sa suppression, à sa négation. Considérons deux modèles de l'époque moderne : Mallarmé et Valéry.

Un maillon manque toutefois entre les anciens et nos modernes : l'Américain Edgar Poe, et la lecture de celui-ci par Baudelaire.

Poe et Baudelaire

Les noms de ces deux écrivains sont d'autant plus inattendus que leur œuvre, par de nombreux aspects, rappelle davantage le romantisme, sous sa forme la plus fantastique pour l'un et sous sa forme la plus démoniaque pour l'autre. Pourtant Edgar Poe (1809-1849) prétend qu'un poème se construit méthodiquement en vue d'effets à produire, en dehors de toute préoccupation de sincérité de la part de l'auteur. En particulier on le voit prendre un véritable plaisir à « détruire » son texte poétique le plus célèbre, *Le Corbeau,* en décrivant méticuleusement sa « composition » volontaire et réfléchie, dans une étude, *La genèse d'un Poème :*

> « Je préfère, moi, commencer par envisager *l'effet*. Gardant *toujours* en vue l'originalité (car c'est se trahir soi-même que se risquer à éliminer un élément d'intérêt si évident et facile à obtenir), je me dis en premier lieu : « Des innombrables effets ou impressions qui peuvent toucher le cœur, l'intellect ou, plus généralement, l'âme, lequel vais-je, dans le cas présent, choisir ? » Ayant choisi un effet qui soit d'abord neuf et ensuite vigoureux, j'examine s'il peut être mieux souligné par les incidents ou le ton général (...) ; ensuite je cherche autour de moi (ou plutôt en moi) quelles combinaisons d'événements ou de tons m'aideront le mieux à produire cet effet. »

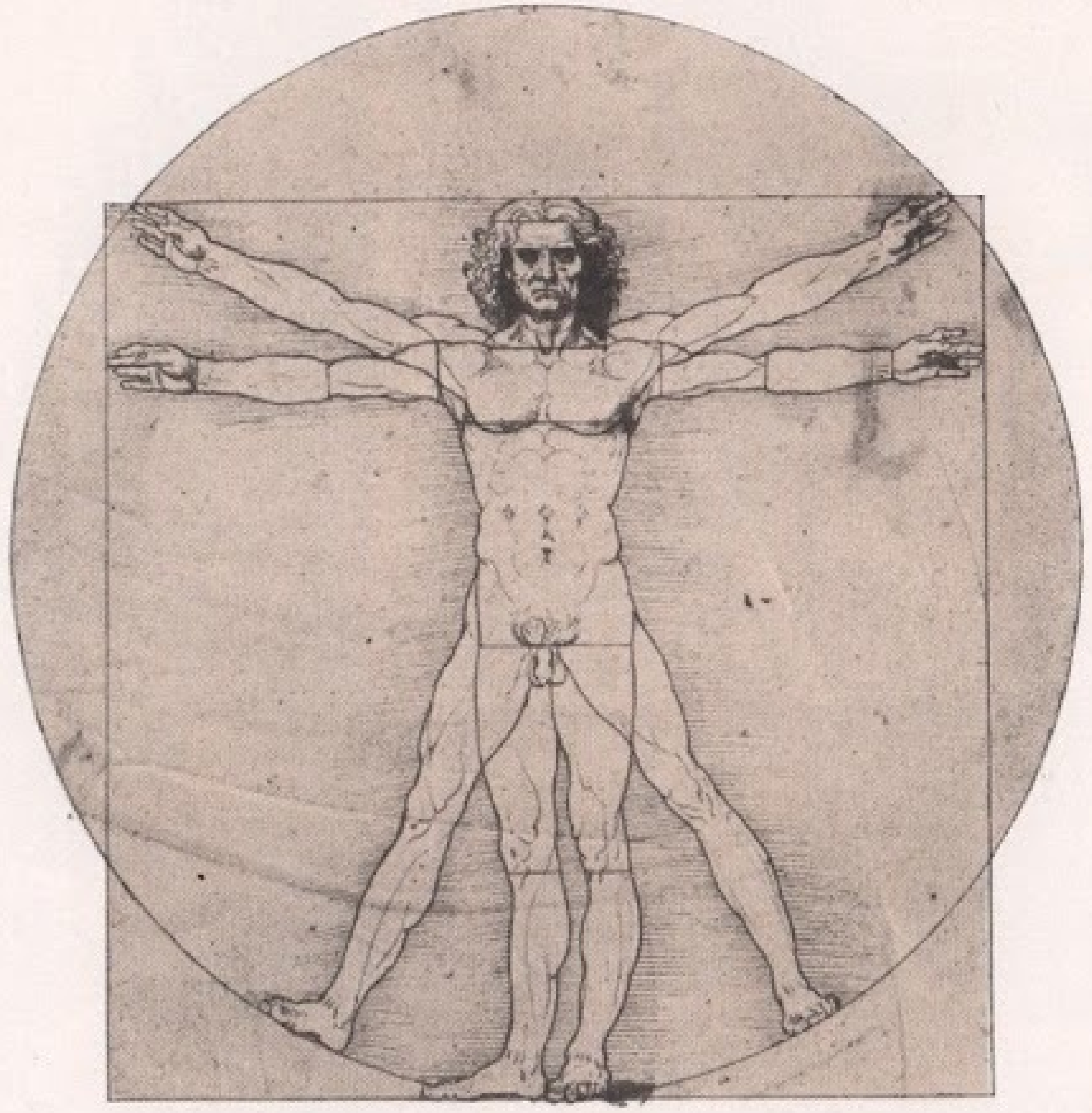
Avant Mallarmé et Valéry, Baudelaire qui traduira *Les Histoires extraordinaires,* admirera cette lucidité, à laquelle il vise aussi.

L'auteur des *Fleurs du Mal* éprouve la seconde tentation de la poésie contemporaine, comme il était parmi ceux qui allaient dans le sens d'une libération totale de l'imagination. Paradoxe fécond, qui nous fait comprendre que l'aventure poétique depuis les années 1850 se confond avec l'exploration du langage et de la « pensée réelle », celle des profondeurs.

Édouard Manet (1832-1883), illustration pour *Le Corbeau* d'E. Poe.

« Dis-moi quel est ton nom seigneurial au rivage plutonien de Nuit. » Le Corbeau dit : « Jamais plus ». (E. Poe.) ▶





De tout ce qu'il réalisa comme artiste, Léonard de Vinci fixa les lois scientifiques : pour peindre, il imagine la perspective; pour construire le corps humain, il s'appuie sur l'anatomie; pour colorer, il définit une théorie des ombres. La foi dans l'homme s'allie en lui à la joie de découvrir la nature.

Un idéal

Si par l'écriture automatique les surréalistes ont réalisé, en un certain sens, leur programme, malgré les « impuretés », vite constatées, du produit auquel ils arrivaient, on peut en revanche se demander si l'écriture volontaire ne doit pas rester à l'état d'*idéal.* La tentative prométhéenne de Mallarmé aboutit à la page blanche ou au silence, à leur pureté absolue. Quant à Valéry, s'il considère que « ces expressions jaillies de l'émoi, ne sont qu'accidentellement *pures...*, emportent avec elles bien des scories, contiennent quantité de défauts dont l'effet serait de troubler le développement poétique » *(Propos sur la poésie, 1928)*, il ne les écarte pas, même s'il s'en méfie :

> « Il faut être *deux* pour inventer. L'un forme des combinaisons, l'autre choisit, reconnaît ce qu'il désire et ce qui lui importe dans l'ensemble des produits du premier. » (*Choses lues*, *Tel Quel*, I).

Ce qui lui permet de définir le *travail* en ces termes :

> « Je travaille savamment, longuement, avec des attentes infinies des moments les plus précieux ; avec des choix jamais achevés ; avec mon oreille, avec ma vision, avec ma mémoire, avec mon ardeur, avec ma langueur ; je travaille mon travail (...).
>
> Je vaux par ce qui me manque, car j'ai la science nette et profonde de ce qui me manque ; et comme ce n'est pas peu de chose, cela me fait une grande science.
>
> J'ai essayé de me faire ce qui me manquait. » (*Rhumbs*, *Tel Quel*, II).

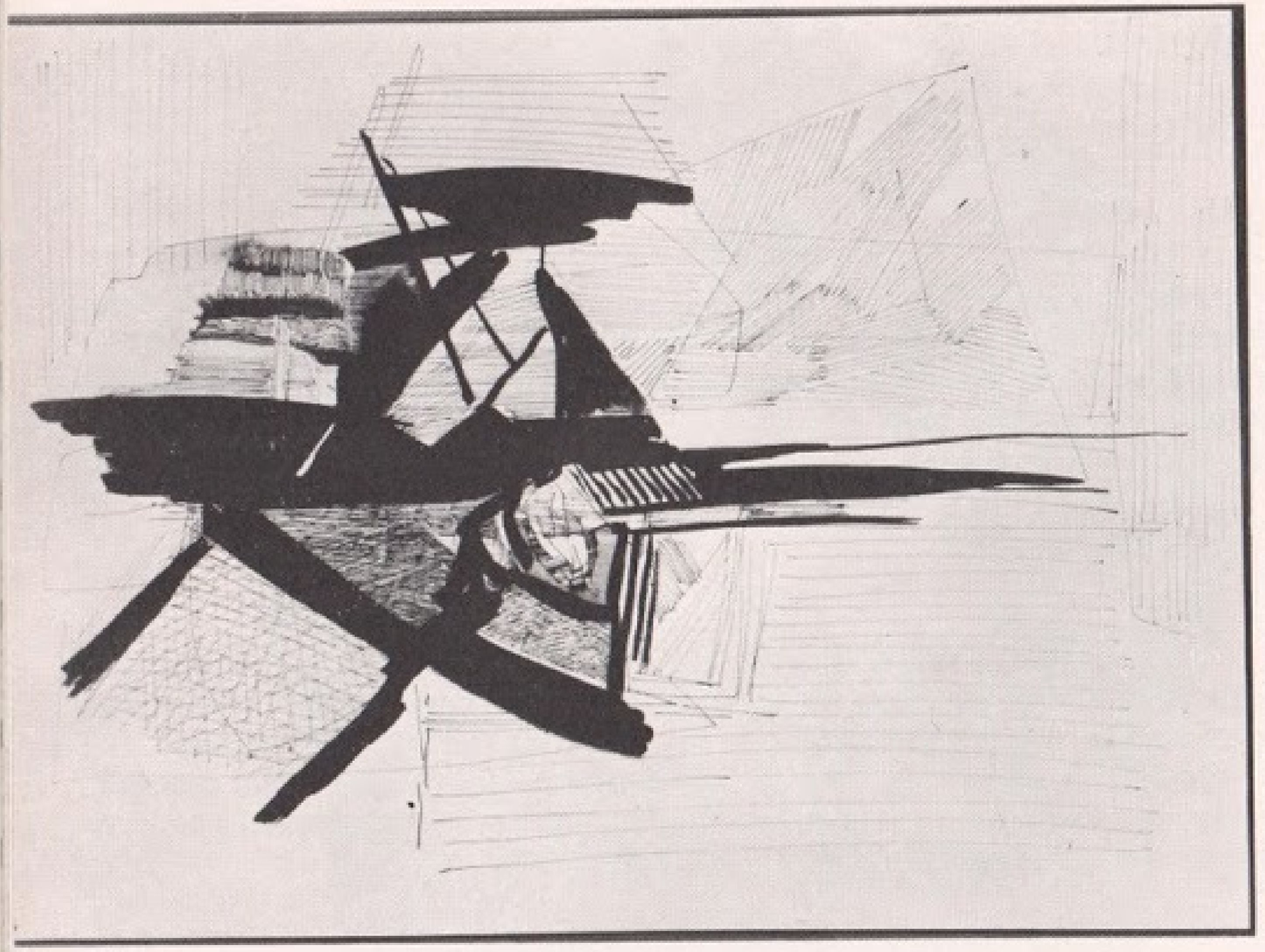
Peut-on réduire la poésie à un pur exercice de langage, ramener le désir d'absolu du poète à la pureté absolue de cet exercice? Mallarmé (1842-1898), en essayant de débarrasser le poétique du poids du réel, de promouvoir le langage poétique en une pure essence, aboutit à l'isolement de l'esprit ainsi qu'à celui du poème dans sa musique. Le silence n'est-il pas au bout du trajet?

En 1886, Mallarmé écrit:

> « A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant, si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.
>
> Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli, où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. »

M. Marcel Raymond interprète ainsi ce désir d'absolu: « Tirer de soi, en toute conscience, un objet intangible, c'est rêver qu'on échappe « aux fatalités, à son existence départies par le malheur », à la bassesse et à l'imperfection du monde, au **hasard,** *et que l'on a créé un absolu. »* **(De Baudelaire au surréalisme).** *L'idéal de Mallarmé eût été de soumettre le hasard, l'ordre du monde à l'empire de l'esprit par la seule force du verbe. Le livre est défi de l'esprit au monde, l'œuvre devient « l'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence. »* (**Lettre à Verlaine,** 1885).

Le vierge, le vivace... *a été publié précisément en 1885, dans la* **Revue indépendante.** *« Mi-lisible, mi-obscur, il a cette clarté par laquelle il attire et cette ombre par laquelle il envoûte », écrit E. Noulet, dans son édition savante de* **Dix poèmes de Stéphane Mallarmé.** *Cette commentatrice note également la difficulté d'attribuer une interprétation unique à ce sonnet : reprise du thème de* **L'Albatros** *de Baudelaire ? Nostalgie de sa pureté natale par le poète prisonnier des contingences et des habitudes ? E. Noulet préfère présenter le sens du texte ainsi : « Non, le poète n'est pas prisonnier de la vie, à laquelle il aspire parfois au contraire; il est, comme dans l'***Azur,** *le prisonnier et le martyr de l'idéal, du ciel, de la beauté, de l'art, de l'espace, beaux synonymes, dont la souple signification englobe des symboles qui sont voisins. C'est l'azur qui le tient, qui le hante, et qui pousse cette fois plus loin sa cruauté; il le punit d'une agonie où le poète n'a de revanche que dans le silence et le mépris. Non, le mépris ne s'adresse pas aux autres... mais... à soi-même et à son inaction. » (éd. Droz).*



Nicolas de Staël, 1914-1955, *Composition.*

« Une concentration spirituelle dans la recherche de l'essentiel,... une forte contraction de la pensée et du sentiment, répondant à une esthétique de la sévérité. »

(Marcel Brion)

Stéphane Mallarmé

« LE VIERGE, LE VIVACE... »

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !

5 Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
10 Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

STÉPHANE MALLARMÉ, *Poésies.*

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Ce texte qui exprime la peur du poète d'être fixé dans l'immobilité, se présente paradoxalement comme une narration :
- **le premier quatrain pose une question (qui se termine curieusement en exclamation...) : le cygne se libérera-t-il de l'emprise des glaces?**
- **le deuxième quatrain rappelle le souvenir anxieux de son impuissance d'hier;**
- **le premier tercet évoque sa lutte contre cette *agonie* qui l'étreint;**
- **le second tercet dit son acceptation finale, stoïque et dédaigneuse.**

1 *Voici deux réflexions critiques sur Mallarmé, que vous étudierez en suivant attentivement le texte du poème :*
— *Albert Thibaudet* (La poésie de Stéphane Mallarmé) *: « (Les quatorze rimes en i) dessinent du haut en bas comme le méridien du poème (...) Les derniers vers des tercets reproduisent transversalement la même ligne d'assonances, en parallèles. Le dernier vers des quatrains étale d'un grand geste nu, sous le soleil froid qui l'éclaire, la congélation qu'il exprime. »*
— *Léopold Dauphin (cité par H. Mondor,* La Vie de Mallarmé) *: « Tout sonnet, à plus forte raison tout quatrain, devait d'après lui, constituer un « bloc » de façon que le tout, du premier au dernier mot,* ne fît qu'un*; il le souhaitait tel un cube de cristal. »*

COMMENTAIRE SUIVI

Vers 1 à 4 :
La journée commence dans la sérénité et la joie : le poète se laissera-t-il enivrer par l'inspiration facile et subite, libérera-t-il des poèmes qui n'ont jamais vu le jour, « vols qui n'ont pas fui »?

2 *Montrez comment le rythme du quatrain exprime l'espoir, et les images la pureté.*

3 *Quelle image s'ébauche? Est-elle pleinement compréhensible à la fin du quatrain?*

4 *Essayez d'éclaircir cette explication fournie par Albert Thibaudet (op. cit.) : « (Ce quatrain) suffit, je crois, à nous montrer juxtaposés, un peu hostiles, les deux ordres d'images, de figures qui, en se distinguant, se mettent l'un l'autre en valeur dans la poésie de Mallarmé. D'un côté, une ampleur de passé à forme d'espace, de l'autre, une pointe d'instant, un visage vivant de durée... L'instant, l'état de grâce, va-t-il se libérer de la prison de glace? »*

Vers 5 à 8 :
Le poète vieilli (« du stérile hiver ») se souvient de cette époque où il était vraiment un cygne (« Un cygne d'autrefois ») et où il aurait dû créer (il se plaint de « n'avoir pas chanté »), sans attendre l'âge qui l'emprisonne dans la stérilité.

5 *Montrez comment cet aveu de Mallarmé éclaire ce quatrain : « Les choses de la vie m'apparaissent trop vaguement pour que je les aime et je ne crois vivre que lorsque j'écris des vers; or, je m'ennuie parce que je ne travaille pas. » (Lettre à Mistral, 1864).*

6 *Le v. 8 est particulièrement ambigu : si l'hiver renvoie à la « vieillesse » du poète, n'évoque-t-il pas en même temps la situation du cygne? Essayez de dégager tout ce que semble représenter l'hiver pour Mallarmé dans ce texte.*

Vers 9 à 11 :
Prisonnier, le cygne a beau vouloir nier l'espace qui l'emprisonne (v. 10), il ne peut toutefois oublier la réalité horrifiante (« l'horreur du sol ») où il se trouve : son sursaut moral ne peut être suivi d'un sursaut physique victorieux.

7 *Étudiez l'harmonie créée par le retour des o et des i.*

8 *Montrez comment ce tercet reprend terme à terme le premier quatrain.*

Vers 12 à 14 :
Disparaissant («fantôme ») dans la blancheur de l'espace, le cygne tente de surpasser la réalité par l'orgueil du dédain : réflexe inutile et vain (« l'exil inutile »).

9 *Analyser le dernier vers. Ses termes, son harmonie, son rythme.*

10 *L'opposition entre la fin du texte et le début.*

11 *Une harmonie blanc sur blanc : relevez tout ce qui évoque matériellement ou symboliquement la couleur blanche. En quel sens cette couleur symbolise-t-elle aussi le sens général du poème?*

SYNTHÈSE

- **Un symbole qui s'ébauche sous nos yeux : relevons la perfection des correspondances entre l'image et l'idée, ainsi qu'entre l'harmonie des sons et l'art des variations visuelles sur le blanc.**
- **Le contraste et l'équilibre entre le dynamisme et l'immobilité.**
- **La restitution à tous les mots d'une puissante charge poétique : « Le mot présente dans ses voyelles et ses diphtongues, comme une chair » (Mallarmé, *Les mots anglais*).**
- **Le sens de la perfection formelle : « (Les petites compositions de Mallarmé) merveilleusement achevées s'imposaient comme des types de perfection, tant les liaisons des mots avec les mots, des vers avec les vers, des mouvements avec les rythmes étaient assurées ; tant chacune d'elles donnait l'idée d'un objet en quelque sorte absolu, dû à un équilibre de forces intrinsèques... » (P. Valéry, *Variétés, II*).**
- **L'art de la suggestion : « *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer,* voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements » (réponse de Mallarmé à l'enquête de Jules Huret sur l'évolution littéraire, 1891).**
- **Un hermétisme en clair-obscur.**

RECHERCHES ET ESSAIS

Étude comparée de ce poème.

a) avec **L'albatros** *de Baudelaire (voir dans* **Les Fleurs du Mal**
b) avec **L'azur** *de Mallarmé.*

Étude de vocabulaire.

Quelle signification Mallarmé donne-t-il exactement aux termes **vierge, hante, stérile, ennui, agonie, nie, horreur, vêt, exil ?**

Histoire littéraire.

Le mouvement symboliste.

Création.

Imaginez un texte (sous forme poétique ou sous une autre forme) où une couleur de votre choix domine, comme le blanc dans le sonnet de Mallarmé.

On se reportera aux pages d'introduction (pp. 236-238) pour comprendre le sens général de la poésie de Valéry.

Aurore, *premier texte du recueil* **Charmes** (1922), *évoque l'élan de la conscience vers la création poétique : les poèmes suivants relateront les attentes, les angoisses, les mirages, etc., enfin toute l'aventure intellectuelle qui mène à l'obtention du poème, fruit de l'inspiration, de la méditation et de la science.*

*Paul Valéry (*1871-1945*) érigea aussi en système ce qui nous était apparu comme la conséquence de l'hermétisme mallarméen, à savoir la possibilité d'interprétations multiples d'un même texte poétique (voir p. 258). Cependant, même si dans son détail* **Aurore** *peut être reçu de différentes façons, on peut tenter d'en dégager un sens, une démarche.*

AURORE

Paul Valéry

à Paul Poujaud.

La confusion morose
Qui me servait de sommeil,
Se dissipe dès la rose
Apparence du soleil.
5 Dans mon âme je m'avance,
Tout ailé de confiance :
C'est la première oraison* !
A peine sorti des sables,
Je fais des pas admirables
10 Dans les pas de ma raison.

Salut ! encore endormies
A vos sourires jumeaux,
Similitudes amies
Qui brillez parmi les mots !
15 Au vacarme des abeilles
Je vous aurai par corbeilles,
Et sur l'échelon tremblant
De mon échelle dorée,
Ma prudence évaporée
20 Déjà pose son pied blanc.



Quelle aurore sur ces croupes
Qui commencent de frémir !
Déjà s'étirent par groupes
Telles qui semblaient dormir :
25 L'une brille, l'autre bâille ;
Et sur un peigne d'écaille,
Égarant ses vagues doigts,
Du songe encore prochaine,
La paresseuse l'enchaîne
30 Aux prémisses* de sa voix.

Quoi ! c'est vous, mal déridées !
Que fîtes-vous, cette nuit,
Maîtresses de l'âme, Idées,
Courtisanes par ennui ?
35 — Toujours sages, disent-elles,
Nos présences immortelles
Jamais n'ont trahi ton toit !
Nous étions non éloignées,
Mais secrètes araignées
40 Dans les ténèbres de toi !

Ne seras-tu pas de joie
Ivre ! à voir de l'ombre issus
Cent mille soleils de soie
Sur tes énigmes tissus* ?
45 Regarde ce que nous fîmes :
Nous avons sur tes abîmes
Tendu nos fils primitifs,
Et pris la nature nue
Dans une trame ténue
50 De tremblants préparatifs...

Leur toile spirituelle,
Je la brise, et vais cherchant
Dans ma forêt sensuelle
Les oracles de mon chant.
55 Être ! Universelle oreille !
Toute l'âme s'appareille
A l'extrême du désir...
Elle s'écoute qui tremble
Et parfois ma lèvre semble
60 Son frémissement saisir.

Voici mes vignes ombreuses,
Les berceaux de mes hasards !
Les images sont nombreuses
A l'égal de mes regards...
65 Toute feuille me présente
Une source complaisante
Où je bois ce frêle bruit...
Tout m'est pulpe, tout amande.
Tout calice me demande
70 Que j'attende pour son fruit.

Je ne crains pas les épines !
L'éveil est bon, même dur !
Ces idéales rapines*
Ne veulent pas qu'on soit sûr :
75 Il n'est pour ravir un monde
De blessure si profonde
Qui ne soit au ravisseur
Une féconde blessure,
Et son propre sang l'assure
80 D'être le vrai possesseur.

J'approche la transparence
De l'invisible bassin
Où nage mon Espérance
Que l'eau porte par le sein.
85 Son col coupe le temps vague
Et soulève cette vague
Que fait un col sans pareil...
Elle sent sous l'onde unie
La profondeur infinie,
90 Et frémit depuis l'orteil.

PAUL VALÉRY, *Charmes*,
éd. Gallimard.

Auguste Renoir (1841-1919), *Nu de femme* (page de gauche) et *Baigneuse* (ci-dessous).

« Ce que fut l'amour aux conteurs et aux poètes, le Nu le fut aux artistes de la forme... »

(Valéry)



ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

L'avènement de l'intelligence à la conscience de soi et le désir poétique à la recherche de son objet :
Strophes 1 à 5 : la tentative de séduction des idées matinales.
Strophes 6 : le sursaut du poète.
Strophes 7 à 9 : la quête des véritables émotions poétiques et le dur labeur du poète.

1 *Étudiez le type de strophe choisi par Valéry ; l'organisation de ses rimes ; la syntaxe et le rythme de deux strophes au choix.*

COMMENTAIRE SUIVI

Première strophe :

2 *Étude du sens des mots suivants dans le contexte :* confusion, apparence, oraison, sables.

3 *Suivez les étapes du « réveil » du poète.*

Deuxième strophe : **Au réveil, le monde apparaît dans un « vacarme » familier de mille pensées, de mille mots, d'abeilles verbales (souvenir de *Phèdre* de Platon : « Parle, parle, je vois l'abeille sur ta bouche »). Le monde résonne dans la tête qui prend conscience de son existence.**

4 *Quel phénomène veut traduire le poète par l'allégorie des abeilles?* (corbeilles *renvoie également à* abeilles : *il s'agit des « ruches intérieures » du poète).*

5 *Comment comprenez-vous l'image des quatre derniers vers?*

Troisième strophe : **Pour montrer la séduction toute féminine des idées et des mots du matin, Valéry les incarne en des personnages sensuels.**

6 *Appréciez l'image choisie par Valéry.*

7 *Cette strophe propose-t-elle vraiment une description que l'on pourrait par exemple traduire par un dessin?*

Quatrième strophe : **Le poète « reconnaît » les idées qui ont veillé en lui, la nuit, comme de « secrètes araignées ».**

8 maîtresses : *montrez comment Valéry joue sur plusieurs sens du mot.*

9 *Pourquoi cette image des araignées traduit-elle bien la vie des idées pendant notre sommeil?*

Cinquième strophe : **Pendant la nuit, les idées ont « tissu » (participe passé de l'ancien verbe « tistre ») « cent mille soleils de soie » (la toile vue à la lumière du soleil de l'aurore).**

10 *a) le jeu des enjambements.*
b) le jeu des a *et des* u, *des* r *et des* t *dans les trois derniers vers.*

11 *Quel travail ont exactement produit les idées pendant la nuit? Comment devinons-nous que le poète ne sera pas satisfait de leur zèle?*

Sixième strophe : **Valéry « brise » la toile de ces idées toutes faites. Au-delà de leur laborieux préparatifs, il vise une perception originale, unique, personnelle, sensuelle même : il s'agit de ressentir la volupté individuelle de chaque émotion au contact de chaque chose.**

12 *Comment la construction et le rythme de la strophe épousent-ils le sursaut suggéré?*

13 *Comment comprenez-vous le vœu exprimé dans les six derniers vers?*

Septième strophe : **La promesse de la volupté poétique, quand se présentent aux yeux du créateur, comme « par hasard », les objets qui répondent à son désir, à ses désirs. Trouver, en poésie, c'est d'abord se trouver...**

14 *Comment le poète réussit-il à évoquer la richesse du monde soudain ouvert, offert au poète?*

Huitième strophe : **Le « coup de génie » ne suffit pas. Il faut encore travailler, s'aiguillonner. Tâche ingrate, mais nécessaire si l'on veut attendre quelque chose de bon, après l'inspiration : le travail est l'aiguillon du génie. Seul, il permet au poète de s'approprier son œuvre : sa blessure sera féconde, preuve qu'il aura atteint le centre de son moi.**

15 *Comment l'image de la blessure a-t-elle été introduite, et comment se développe-t-elle?*

16 *L'harmonie de cette strophe.*

Neuvième strophe : **Le poète aperçoit, encore au loin, l'objet de son espoir, l'œuvre que l'eau porte mais peut aussi engloutir, l'œuvre qui en même temps qu'elle apparaît à son créateur, lui échappe, et qui en tout cas, reste en relation avec « la profondeur infinie ».**

17 *Comment Valéry réussit-il à nous suggérer l'inaccessible?*

SYNTHÈSE

- **La symbolique de *l'aurore* menée simultanément dans plusieurs directions.**
- **Une interrogation sur le *moi* : on suivra avec intérêt tous les aspects de l'emploi de la première personne à travers le texte.**
- **Les échos entre les mots à la rime, les jeux d'harmonie, les correspondances d'images, de sensations.**
- **Un discours continu sous la trame poétique : pourtant, toute traduction prosaïque fait disparaître la subtilité du jeu entre les facettes des symboles, et, de ce fait, en grande partie le sens du texte dans son détail.**
- **Apprécions enfin avec Émilie Noulet l'art de Valéry, qui unit la matière la plus éloignée de toute forme poétique avec la forme poétique la plus éloignée de l'abstraction. Rendre l'abstrait voluptueux, tout en gardant sa rigueur...**

RECHERCHES ET ESSAIS

Étude comparée.

Aurore, *qui ouvre* Charmes, *et* Palmes *qui le clôt. Essayez de deviner l'itinéraire qui réunit ces deux textes apparentés (même nombre de vers, même type de strophe, même mètre, même schéma de rimes).*

Étude.

Le vers de sept syllabes, choisi ici par Valéry. Étudiez-en l'emploi dans une strophe au choix.

Essai.

Qu'y a-t-il de commun entre les textes de Mallarmé et de Valéry?

TROISIÈME PARTIE

Prose et poésie





« Il n'est pas impossible d'être témoin d'une déviation anormale dans le fonctionnement latent ou visible des lois de la nature. »
(Lautréamont)

Le parcours que nous avons effectué à travers l'histoire de la poésie et les interrogations soulevées à tous les carrefours du sens et de la forme, nous ont abondamment prouvé que l'utilisation du langage par la poésie était spécifique, irréductible à tout autre usage et en même temps à peu près indéfinissable... Si nous ne pouvons définir ce qu'est, en soi, la poésie en tant que langage, serons-nous plus heureux en la comparant, en l'opposant à sa concurrente, la prose?

Les citations de Vigny et de Pierre Reverdy permettront déjà de jalonner les deux voies. Les deux grands textes de Sartre et de Valéry (pp. 255 et 258), qui partent de principes pourtant très différents, offrent une analyse fondamentale et tendent à démontrer que l'emploi des mots, leur perception, par le poète et le prosateur, différencient radicalement le texte poétique et le texte prosaïque.

Cependant, alors que depuis Jean-Jacques Rousseau et Chateaubriand la prose elle-même s'est faite de plus en plus « poétique », soucieuse de rythmes et d'adéquation aux émotions et sentiments, il s'est créé un hybride dont l'existence semble nier ces oppositions rigoureuses : le poème en prose (pp. 260-262). En confrontant la version en vers et la version en prose de **L'invitation au voyage,** *(pp. 263-269) nous tenterons de préciser la nature de ce nouveau venu. Un extrait des* **Chants de Maldoror** *(pp. 270-275) montrera à quelle puissance le poème en prose peut prétendre.*

Voici l'opinion de deux poètes sur les rapports de la prose et de la poésie :

Alfred de Vigny (1797-1863).

« DE LA PROSE ET DE LA POÉSIE — La poésie en vers, la seule vraie, dans la forme du rythme et de la rime, est un élixir des idées; mais le choix de ces idées est difficile, le vrai poète seul a le goût assez exquis pour le frayer et séparer l'ivraie du bon grain. La prose a cet immense avantage qu'elle parle de tout. La science est absolument interdite à la Poésie, le récit détaillé des faits et la langue des affaires est d'un secours immense à la prose... Elle a encore cet avantage qu'on la croit sincère tandis qu'on regarde la poésie comme toujours menteuse et fille d'un gentil caprice. »

(Journal d'un poète)

Pierre Reverdy (1889-1960).

« Le poète est maçon. Il ajuste des pierres, le prosateur cimentier. Il coule du béton. »

« Le romancier, le prosateur en général, est actif, le poète est passif. Pour le romancier, ce qui compte, c'est l'action. Il l'observe à l'extérieur et celle qu'il crée est aussi au dehors. Et c'est là que l'auteur et le lecteur se rejoignent. Pour le poète, le champ est circonscrit à son unique passion, à la pulsion de sa vie intérieure. Son œuvre n'est jamais que le peu qu'il parvient, pour se décharger, à laisser déborder au dehors. »

« Le romancier est un animateur — un supérieur metteur en scène. Il anime les êtres et les choses réels ou imaginaires dont il se sert pour exprimer les idées et les sentiments qui l'animent lui-même. Il dispose des lieux et règle les moindres mouvements. Il s'adresse au lecteur par personnes interposées. »

« Le poète pense en pièces détachées, idées séparées, images formées par contiguïté; le prosateur s'exprime en développant une succession d'idées qui sont déjà en lui et qui restent logiquement liées. Il déroule. Le poète juxtapose et rive, dans les meilleurs des cas, les différentes parties de l'œuvre dont le principal mérite est précisément de ne pas présenter de raison trop évidente d'être ainsi rapprochées. »

« Il manque au poète le don d'ubiquité. Le romancier se dédouble, il est dans tous les personnages. Le poète n'a qu'un seul personnage — lui-même — foyer de l'univers.
Il y a de quoi s'ennuyer dans la vie. »

(Le livre de mon bord)

I. L'OPPOSITION DE LA PROSE ET DE LA POÉSIE

Structures du langage poétique

Pourquoi un poème ne peut-il ni se résumer, ni se traduire en prose (pas plus que dans une autre langue, en fait)?

L'évolution contemporaine vers une libération quasi totale des règles traditionnelles de versification, rend caduque une réponse qui consisterait à expliquer cette série d'impossibilités par la seule constatation que des vers ne peuvent être ni abrégés, ni traduits, puisque par nature ils obéissent à une métrique fixe. En outre, on sait qu'il ne suffit pas de versifier pour atteindre le poétique.

Mais si la versification ne fait pas la poésie, il faut pourtant constater qu'elle fut pendant longtemps un cadre commode favorisant la production poétique. Il n'est d'ailleurs pas exclu que la poésie, libérée des contraintes du vers, reprenne comme d'elle-même un certain nombre de procédés qu'avait codifiés la versification classique. Ainsi, la rime établissait-elle l'obligation de coupler deux *sons* similaires, posait par là même, la question des rapports entre le *sens* des mots mis à la rime : il est permis de voir, dans ce souci de la rime, la structure même de l'expression poétique, fondée sur la réitération, le parallélisme et la récurrence. Or, quand on examine un texte poétique non versifié, on remarque les mêmes rappels de sons et d'images, les mêmes figures rhétoriques.

Autrement dit, l'impossibilité de réduire la poésie à la versification nous a menés à révéler que c'est dans ce qui fonde l'existence de la versification, et qui reste intangible dans la poésie libérée, que se situe la spécificité de la poésie.

Fonctions du langage poétique

Ce qui reste intangible, en dehors des structures énumérées plus haut, c'est un certain usage des mots. Un mot utilisé normalement c'est un certain nombre de consonnes et de voyelles qui signifie quelque chose. Cette utilisation normale est celle de la prose, qui se réfère à la réalité pour la dire à travers des mots : si je dis « La lune brille ce soir », mes mots montrent une réalité (la lune réelle) et tournent l'esprit de l'auditeur vers cette réalité.

La fonction du poète n'est pas de tourner le regard vers cette réalité extérieure, mais vers la seule réalité de son poème, de son langage. Quand Hugo, évoquant le sommeil de Booz (*La légende des siècles,* II, 6), écrit :

Tout reposait dans Ur et dans Jérimadeth ;
Les astres émaillaient le ciel profond et sombre ;
Le croissant fin et clair parmi ces fleurs de l'ombre
Brillait à l'occident, et Ruth se demandait,

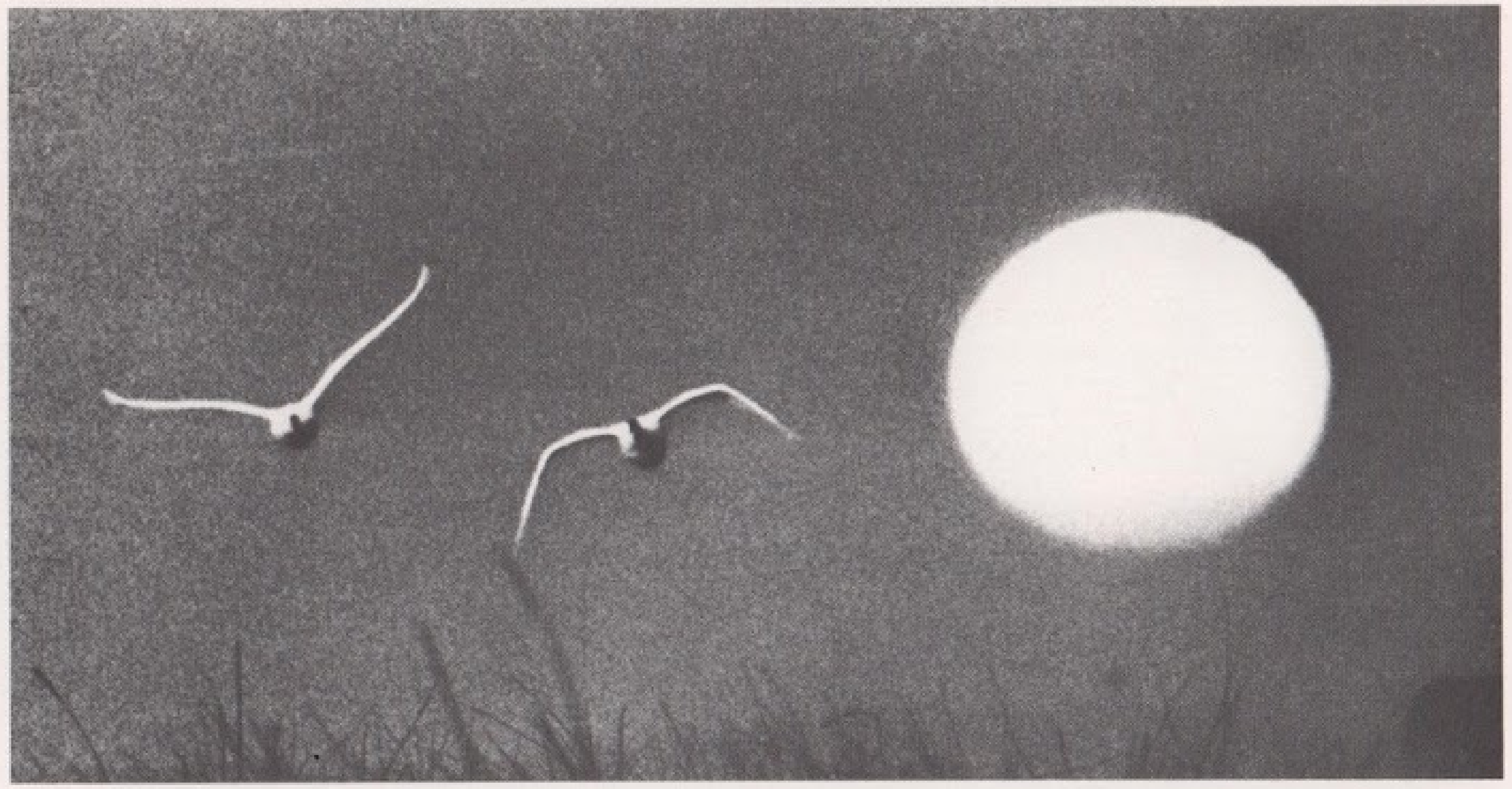
Immobile, ouvrant l'œil à moitié sous ses voiles,
Quel dieu, quel moissonneur de l'éternel été
Avait, en s'en allant, négligemment jeté
Cette faucille d'or dans le champ des étoiles.



Victor Brauner, 1903-1966, *Les deux faces d'une face.*

« L'âme des uns jamais n'use de mal. »

(palindrome) ▶



ou Musset, dans la *Ballade à la lune (Premières poésies)* :

C'était, dans la nuit brune,
Sur le clocher jauni,
La lune,
Comme un point sur un i.

Lune, quel esprit sombre
Promène au bout d'un fil,
Dans l'ombre,
Ta face et ton profil?

notre sentiment esthétique ne provient pas de la précision « photographique » de la représentation, mais de l'assemblage de ces mots qui se montrent bien plus qu'ils ne montrent. Ils se montrent pour eux-mêmes, utilisant la lune comme prétexte pour se montrer. Au contraire, si je constate, en me promenant, que la lune brille, mes mots disparaissent derrière cette réalité qu'ils ne font que montrer.

La prose communique quelque chose d'extérieur à elle-même. Elle est outil. La poésie ne fait que se communiquer en tant qu'acte de langage. Naturellement, il lui arrive de parler du monde, mais c'est soit comme prétexte à parler (la lune de Hugo et Musset), soit comme intrusion dans le domaine de la prose : ainsi la poésie engagée, qui en réalité est une déviation vers le prosaïsme. Ce qui ne veut pas dire qu'elle soit condamnable : Sartre démontre bien que toute prose contient de la poésie, et toute poésie, de la prose. Tout est question de dosage.

Comme preuve supplémentaire à cette utilisation a-normale des mots par la poésie, on rappellera l'omniprésence des figures dans le langage poétique, qui sont autant de moyens de détourner l'esprit de l'objet de référence, vers les termes qui l'expriment.

La métaphore de Hugo (la faucille d'or), la comparaison de Musset (La lune, / comme un point sur un i) sont poétiques par leur écart avec la réalité. En revanche, l'expression « le satellite de la terre » n'a rien de poétique, car elle décrit la lune en établissant ses rapports avec la terre de façon *logique,* alors que les figures rhétoriques les révélaient de façon *analogique.* Celles-ci s'adressaient à l'intuition, celle-là à la raison.

Jean-Paul Sartre (né en 1905) n'a cessé de démontrer qu'il n'y avait pas d'écriture innocente, que la présence de l'écrivain dans la réalité sociale le contraignait à porter la responsabilité du sens que prennent ses œuvres dans les circonstances, historiques, sociales... où il se situe. D'où le devoir de l'écrivain conscient de son rôle: **engager** *son œuvre — lieu d'interrogation, de réflexion, de prise de conscience — dans les soucis et les combats du présent:*

« L'écrivain est *en situation* dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher. »

(Présentation des Temps modernes, in *Situations II).*

Et les poètes? Leur cas est fort différent, car leur utilisation du langage n'a rien à voir avec celle des prosateurs. Ceux-ci essaient de **communiquer.** *Le poète partirait de l'hypothèse d'une impossible communication, du moins le poète contemporain. Il se contenterait de suggérer un* **au-delà,** *après avoir contesté l'efficacité du langage dans son usage instrumental à dire et changer les choses d'ici-bas. Mais sa tentative, fondée sur le prétendu « échec » de la prose, se vouerait elle-même à l'échec, en se contemplant dans son illusion d'accéder à une sphère de surréalité. Le poète sait bien que sa tentative est vaine, mais « il s'arrange pour échouer dans sa propre vie, afin de témoigner par sa défaite singulière, de la défaite humaine en général. »* **(Qu'est-ce que la littérature?)**

MOTS CIVILISÉS ET MOTS SAUVAGES

Jean-Paul Sartre



L'empire des signes, c'est la prose ; la poésie est du côté de la peinture, de la sculpture, de la musique. On me reproche de la détester : la preuve en est, dit-on, que les *Temps Modernes* publient fort peu de poèmes. C'est la preuve que nous l'aimons, au contraire. 5 Pour s'en convaincre, il suffit de jeter les yeux sur la production contemporaine. « Au moins, disent les critiques triomphalement, vous ne pouvez même rêver de l'engager. » En effet. Mais pourquoi le voudrais-je? Parce qu'elle se sert des mots comme la prose? Mais elle ne s'en sert pas de la même manière ; et même elle ne s'en 10 *sert* pas du tout ; je dirais plutôt qu'elle les sert. Les poètes sont des hommes qui refusent d'*utiliser* le langage. Or, comme c'est dans et par le langage conçu comme une certaine espèce d'instrument que s'opère la recherche de la vérité, il ne faut pas s'imaginer qu'ils visent à discerner le vrai ni à l'exposer. Ils ne songent pas non plus

à *nommer* le monde et, par le fait, ils ne nomment rien du tout, car la nomination implique un perpétuel sacrifice du nom à l'objet nommé ou pour parler comme Hegel, le nom s'y révèle l'inessentiel, en face de la chose qui est essentielle. Ils ne parlent pas ; ils ne se taisent pas non plus : c'est autre chose. On a dit qu'ils voulaient détruire le verbe par des accouplements monstrueux, mais c'est faux ; car il faudrait alors qu'ils fussent déjà jetés au milieu du langage utilitaire et qu'ils cherchassent à en retirer les mots par petits groupes singuliers, comme par exemple « cheval » et « beurre » en écrivant « cheval de beurre ». Outre qu'une telle entreprise réclamerait un temps infini, il n'est pas concevable qu'on puisse se tenir sur le plan à la fois du projet utilitaire, considérer les mots comme des ustensiles et méditer de leur ôter leur ustensilité. En fait, le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument ; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes. Car l'ambiguïté du signe implique qu'on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée ou tourner son regard vers sa *réalité* et le considérer comme objet. L'homme qui parle est au-delà des mots, près de l'objet ; le poète est en deçà. Pour le premier, ils sont domestiques ; pour le second, ils restent à l'état sauvage. Pour celui-là, ce sont des conventions utiles, des outils qui s'usent peu à peu et qu'on jette quand ils ne peuvent plus servir ; pour le second, ce sont des choses naturelles qui croissent naturellement sur la terre comme l'herbe et les arbres.

Mais s'il s'arrête aux mots, comme le peintre fait aux couleurs et le musicien aux sons, cela ne veut pas dire qu'ils aient perdu toute signification à ses yeux ; c'est en effet la signification seule qui peut donner aux mots leur unité verbale ; sans elle ils s'éparpilleraient en sons ou en traits de plume. Seulement elle devient naturelle, elle aussi ; ce n'est plus le but toujours hors d'atteinte et toujours visé par la transcendance humaine ; c'est une propriété de chaque terme, analogue à l'expression d'un visage, au petit sens triste ou gai des sons et des couleurs. Coulée dans le mot, absorbée par sa sonorité ou par son aspect visuel, épaissie, dégradée, elle est chose, elle aussi, increée, éternelle ; pour le poète, le langage est une structure du monde extérieur. Le parleur est *en situation* dans le langage, investi par les mots ; ce sont les prolongements de ses sens, ses pinces, ses antennes, ses lunettes ; il les manœuvre du dedans, il les sent comme son corps, il est entouré d'un corps verbal dont il prend à peine conscience et qui étend son action sur le monde. Le poète est hors du langage, il voit les mots à l'envers, comme s'il n'appartenait pas à la condition humaine et que, venant vers les hommes, il rencontrât d'abord la parole comme une barrière. Au lieu de connaître d'abord les choses par leur nom, il semble qu'il ait d'abord un contact silencieux avec elles puis que, se retournant

vers cette autre espèce de choses que sont pour lui les mots, les touchant, les tâtant, les palpant, il découvre en eux une petite luminosité propre et des affinités particulières avec la terre, le ciel et l'eau et toutes les choses créées. Faute de savoir s'en servir comme *signe* d'un aspect du monde, il voit dans le mot l'*image* d'un de ces aspects. Et l'image verbale qu'il choisit pour sa ressemblance avec le saule ou le frêne n'est pas nécessairement le mot que nous utilisons pour désigner ces objets. Comme il est déjà dehors, au lieu que les mots lui soient des indicateurs qui le jettent hors de lui, au milieu des choses, il les considère comme un piège pour attraper une réalité fuyante ; bref, le langage tout entier est pour lui le Miroir du monde. Du coup, d'importants changements s'opèrent dans l'économie interne du mot. Sa sonorité, sa longueur, ses désinences masculines ou féminines, son aspect visuel lui composent un visage de chair qui *représente* la signification plutôt qu'il ne l'exprime. Inversement, comme la signification est *réalisée*, l'aspect physique du mot se reflète en elle et elle fonctionne à son tour comme image du corps verbal. Comme son signe aussi, car elle a perdu sa prééminence et, puisque les mots sont increés, comme les choses, le poète ne décide pas si ceux-là existent pour celles-ci ou celles-ci pour ceux-là. Ainsi s'établit entre le mot et la chose signifiée un double rapport réciproque de ressemblance magique et de signification. Et comme le poète n'*utilise* pas le mot, il ne choisit pas entre des acceptions diverses et chacune d'elles, au lieu de lui paraître une fonction autonome, se donne à lui comme une qualité matérielle qui se fond sous ses yeux avec les autres acceptions. Ainsi réalise-t-il en chaque mot, par le seul effet de l'*attitude* poétique, les métaphores dont rêvait Picasso lorsqu'il souhaitait faire une boîte d'allumettes qui fût tout entière chauve-souris sans cesser d'être boîte d'allumettes. Florence est ville et fleur et femme, elle est ville-fleur et ville-femme et fille-fleur tout à la fois. Et l'étrange objet qui paraît ainsi possède la liquidité du *fleuve*, la douce ardeur fauve de l'*or* et, pour finir, s'abandonne avec *décence* et prolonge indéfiniment par l'affaiblissement continu de l'*e* muet son épanouissement plein de réserves. A cela s'ajoute l'effort insidieux de la biographie. Pour moi, Florence est aussi une certaine femme, une actrice américaine qui jouait dans les films muets de mon enfance et dont j'ai tout oublié, sauf qu'elle était longue comme un long gant de bal et toujours un peu lasse et toujours chaste, et toujours mariée et incomprise, et que je l'aimais, et qu'elle s'appelait Florence. Car le mot, qui arrache le prosateur à lui-même et le jette au milieu du monde, renvoie au poète, comme un miroir, sa propre image.

JEAN-PAUL SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*
éd. Gallimard.

A plusieurs reprises, nous avons fait appel aux idées et aux textes de Paul Valéry (1871-1945) *(voir pp. 99, 238, 243...).*

Cet extrait de la **Préface** *de* **Charmes** *peut être considéré comme point de convergence de cet ensemble: pour simplifier, nous pourrions dire qu'à ses yeux la poésie se définit par son écart avec la prose.*

*Jean Hytier (***La poétique de Valéry,** *Armand Colin, p.* 118*) note d'autre part: « Ce n'est pas seulement dans les sujets et dans le contenu intellectuel du poème que le poète doit viser à la pureté par exclusion. C'est dans le langage même. Valéry dit à propos de Baudelaire que « la pureté est le résultat d'opérations infinies sur le langage » (...). Le poète s'appuiera sur les conventions, dont les lois ont pour objet « de contrarier régulièrement toute chute vers la prose ». Aux causes de destruction de la forme, il opposera « les principaux moyens imaginables pour les combattre: rythmes, rime, rigueur et choix des mots, recherche de l'expression limite, etc. »* **(Suite,** *in* **Tel Quel II).**

Un peu plus loin, Jean Hytier note une analogie « qui assimile le rapport de la poésie et de la prose au rapport de la danse et de la marche » (op. cit.), et il rappelle que pour Valéry « La marche, comme la prose, vise un objet précis... La danse... ne va nulle part... elle poursuit... un état... » **(Poésie et pensée abstraite,** *in* **Variété** *V***).**

Paul Valéry

PRÉFACE DE « CHARMES »

Mes vers ont le sens qu'on leur prête. Celui que je leur donne ne s'ajuste qu'à moi, et n'est opposable à personne. C'est une erreur contraire à la nature de la poésie, et qui lui serait même mortelle, que de prétendre qu'à tout poème correspond un sens véritable, unique, 5 et conforme ou identique à quelque pensée de l'auteur. Une conséquence de cette erreur est l'invention de l'exercice scolaire absurde qui consiste à faire mettre des vers en prose. Voilà qui est inculquer l'idée la plus fatale à la poésie, car c'est enseigner qu'il est possible de diviser son essence en parties qui peuvent subsister séparées. 10 C'est croire que la poésie est un *accident* de la *substance* prose. Mais la poésie n'existe que pour ceux aux yeux desquels cette opération est impossible, et qui connaissent la poésie à cette impossibilité. Quant aux autres, ils appellent comprendre la poésie, lui substituer un autre langage, dont la condition qu'ils lui imposent est de n'être 15 pas poétique.

La poésie n'a pas le moins du monde pour objet de communiquer à quelqu'un quelque notion déterminée, — à quoi la prose doit suffire. Observez seulement le destin de la prose, comme elle expire à peine entendue, et expire de l'être, — c'est-à-dire d'être toute remplacée 20 dans l'esprit attentif par une idée ou figure finie. Cette idée, dont la prose vient d'exciter les conditions nécessaires et suffisantes, s'étant produite, aussitôt les moyens sont dissous, le langage s'évanouit devant elle. C'est un phénomène constant dont voici un double contrôle ; notre mémoire nous répète le discours que nous n'avons 25 pas compris. La répétition répond à l'incompréhension. Elle nous signifie que l'acte du langage n'a pu s'accomplir. Mais au contraire, et comme par symétrie, si nous avons compris, nous sommes en possession d'exprimer sous d'autres formes l'idée que le discours avait composée en nous. L'acte du langage accompli nous a rendus 30 maîtres du point central qui commande la multiplicité des expressions possibles d'une idée acquise. En somme, le sens, qui est la tendance à une substitution mentale uniforme, unique, résolutoire, est l'objet, la loi, la limite d'existence de la prose pure.

Tout autre est la fonction de la poésie. Tandis que le fond unique 35 est exigible de la prose, c'est ici la forme unique qui ordonne et survit. C'est le son, c'est le rythme, ce sont les rapprochements physiques des mots, leurs effets d'induction ou leurs influences mutuelles qui dominent, aux dépens de leur propriété de se consommer en un sens défini et certain. Il faut donc que dans un poème le sens 40 ne puisse l'emporter sur la forme et la détruire sans retour ; c'est au contraire le retour, la forme conservée, ou plutôt exactement reproduite comme unique et nécessaire expression de l'état ou de la pensée qu'elle vient d'engendrer au lecteur, qui est le ressort de la puissance poétique. Un beau vers renaît indéfiniment de ses cendres, il redevient, 45 — comme l'effet de son effet, — cause harmonique de soi-même.

Cette condition essentielle ne pourrait presque jamais être satisfaite si le fond, si le sens d'un ouvrage de poésie devait être assujetti aux exigences étroites de la prose.

Il ne s'agit point du tout en poésie de transmettre à quelqu'un 50 ce qui se passe d'intelligible dans un autre. Il s'agit de créer dans le premier un état dont l'expression soit précisément et singulièrement celle qui le lui communique. Quelle que soit l'image ou l'émotion qui se forme dans l'amateur de poèmes, elle vaut et elle suffit si elle produit en lui cette relation réciproque entre la parole-cause et la 55 parole-effet. Il en résulte que ce lecteur jouit d'une très grande liberté quant aux idées, liberté analogue à celle que l'on reconnaît à l'auditeur de musique, quoique moins étendue.

PAUL VALÉRY, *Charmes*,
éd. Gallimard.

II. LE POÈME EN PROSE

Cette introduction au **poème en prose** *s'inspirera essentiellement des travaux de Suzanne Bernard qui, dans sa thèse sur* **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours** *(Paris, Nizet, 1959), a étudié l'histoire de ce genre, son esthétique et sa « métaphysique ».*

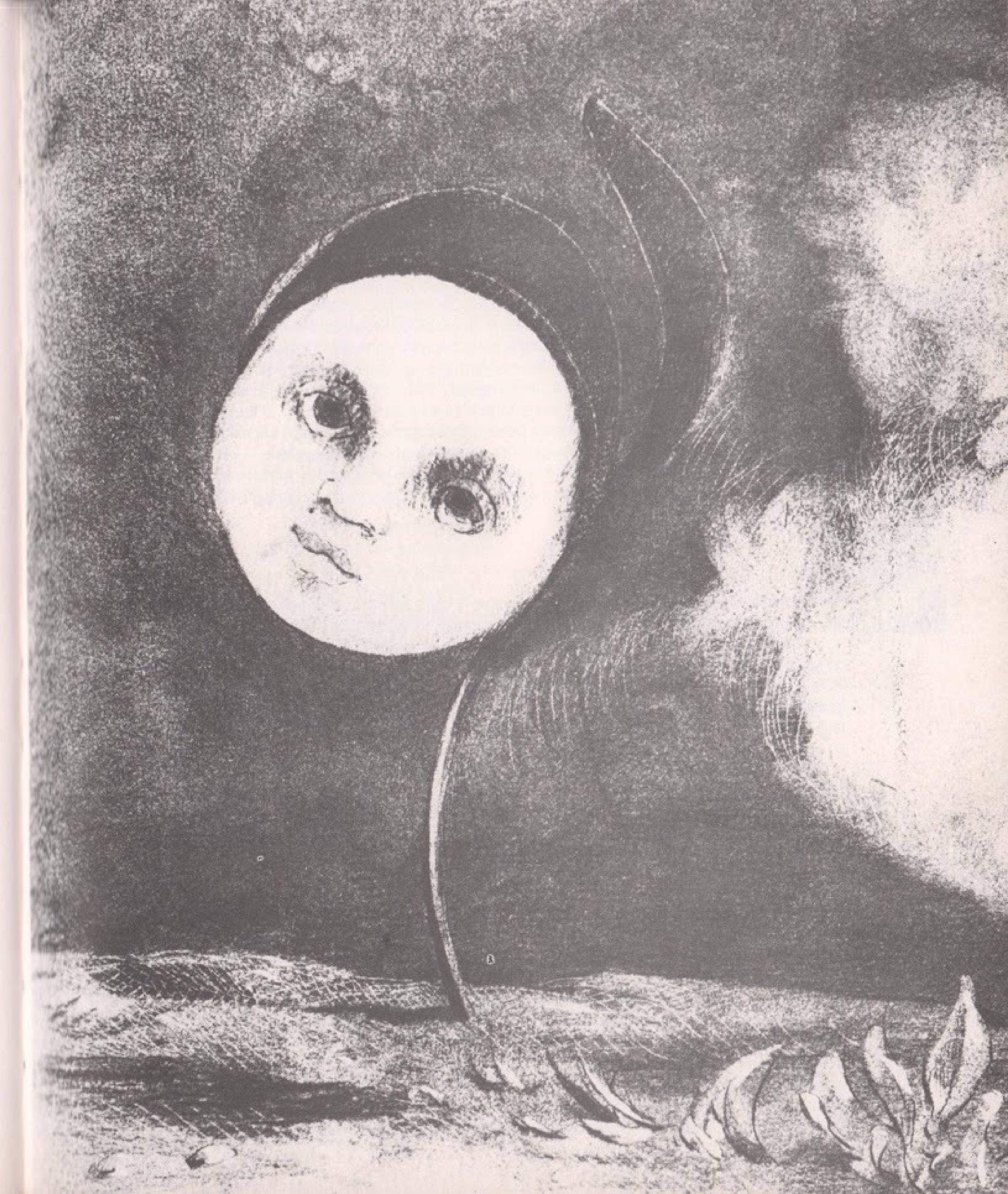
L'apparition du poème en prose

Un poème en vers se reconnaît facilement : sa disposition en vers comptés ou « libres » ne nous trompe pas. On peut même identifier la plupart du temps sa « forme » sans même en avoir lu une ligne : sonnet, rondeau, ballade...

Cet élément formel manque pour le repérage du poème en prose. « Quel critère nous permettra de déterminer à quel moment telle page cesse d'être prose, pure prose, belle prose peut-être, pour se charger de poésie, d'une part, et d'autre part pour mériter le nom de poème? » (op. cit., p. 9)

L'examen historique ne simplifie pas les choses. En effet, une *prose poétique* a précédé l'avènement du poème en prose. Dès le XVIIe siècle, la diction des vers au théâtre contraignait les acteurs à infléchir la mécanique numérique du vers vers l'harmonie plus souple de la prose. C'est au théâtre que cette évolution, très importante pour toute la poésie dans l'avenir, s'est donc dessinée : l'harmonie du vers s'y est réconciliée avec le rythme de la prose. Puis, à travers des personnalités et des tempéraments originaux, cette prose poétique finira par s'imposer comme une réalité : chemin que jalonnent les noms de Fénelon, Parny, Chateaubriand, entre autres. Jusqu'à ce que le genre soit « créé » par Aloysius Bertrand (voir pp. 146-148).

Le XIXe siècle, qui a vraiment illustré ce genre, avait déjà montré que la poésie ne se trouvait pas seulement dans les vers; il avait dissocié la *forme* et l'*essence* de la poésie. Il lui restait à prouver que même si la versification favorise l'expression poétique, la *forme* de la prose pouvait, par son rythme, ses jeux de sonorités, son pouvoir suggestif et ses images, également capter l'*essence*. D'autant mieux, d'ailleurs, que dans une époque de révolte contre les contraintes traditionnelles, cette libération coïncidait avec les intentions de la génération romantique.



Odilon Redon (1840-1916), *Fleur à tête d'enfant.*

« La lune blanche
Luit dans les bois;
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée... » (Verlaine) ▶

La naissance quelque peu anarchique du poème en prose déroute tout essai de définition. *L'inspiration* qui préside à la rédaction du poème en prose permettrait l'approche la plus satisfaisante. En effet si, à l'origine, il s'agit « d'une *révolte* contre les lois de la métrique et de la prosodie », bien vite le poète est obligé « de remplacer ces lois par d'autres, sous peine d'arriver à l'inorganique, à l'informe. Or, c'est une exigence propre à la poésie que d'aboutir à la création d'une *forme,* autrement dit d'exprimer, d'organiser le monde obscur que le poète porte en lui. » (op. cit., p. 13). Cette contradiction — qui est d'ailleurs celle de toute la poésie contemporaine — peut nous permettre de reconnaître dans l'univers de la prose, ce qui est *poème.*

Le poème en prose se distinguera aussi de la prose, y compris de la prose poétique, par le fait qu'il constitue une *unité organique,* indivisible, autonome. En revanche, la prose poétique sert un dessein qui la dépasse : roman, essai. Certainement, le poème en prose utilisera parfois des éléments narratifs ou descriptifs, mais « c'est à condition de les transcender et de les faire « travailler » dans un ensemble et à des fins uniquement poétiques » (op. cit., p. 15). Il en ressort que le poème en prose devra éviter toute digression s'adressant à la raison discursive, tout raisonnement, toute explication, tout enseignement..., soucieux seulement de synthétiser l'ensemble de ses éléments en « un bloc intemporel ». D'où sa brièveté habituelle.

S'il reste indéfinissable, le poème en prose n'en existe pas moins, avec des exigences très précises. Ce qui ne l'empêche pas de suivre l'évolution de toute la poésie contemporaine — démonstration, s'il en était besoin, de sa réelle appartenance à la poésie. Après les surréalistes, la distinction entre poème en vers et poème en prose perd d'ailleurs tout sens chez un grand nombre de nos contemporains.

L'esthétique du poème en prose

Anarchie libératrice et organisation rigoureuse : toute une série d'antinomies se dégage de la contradiction originelle qui fonde l'existence du poème en prose, et que contient même sa nomination.

De la *prose,* ce genre retient la variété des formes, la liberté créatrice de nouvelles constructions rythmiques : effets de rupture, d'asymétrie, de discontinuité. Il retient aussi son ouverture à la *modernité.* Mais il doit la concentrer en un effet total et intense où se répondront les sons, les suggestions et le sens à l'intérieur d'un ensemble cohérent et unifié. Dans un poème en prose, « tout « travaille » esthétiquement, tout concourt à l'impression totale, tout se tient indissolublement dans cet univers poétique à la fois très *un* et très complexe. » (op. cit., p. 441).

Le poème en prose se distingue ainsi fondamentalement de la prose. Car si celle-ci se situe dans le temps, si le roman, l'essai, le discours vont d'un point vers un autre, en revanche, comme le dit J. Rivière (*Le roman d'aventures,* N.R.F., mai-juin-juillet 1913) : « Dans un beau poème, il n'y a jamais progression : la fin est toujours au même niveau que le commencement (...). Les vers forment un cercle; ils sont tournés les uns vers les autres, ils se regardent, ils nous enferment dans leur monde (...). L'émotion poétique est une sorte de tournoiement par lequel se reforme en nous, au milieu de la fuite même des choses, une flaque d'éternité. »

Pour exclure l'écoulement du temps, si intimement lié à l'écoulement même de la prose, le poème en prose devra soit le *maîtriser* par un plan cyclique où couplets, leitmotive, reprises d'éléments rythmiques répétitions, tendront à fermer le texte sur lui-même, soit le *nier* en rompant « avec toutes les formes de la durée : le temps, l'espace, le raisonnement logique » (op. cit., p. 443).

Suzanne Bernard voit derrière ces deux tendances du genre, la tendance « anarchique » et la tendance « organisatrice », se profiler deux *écoles :* l'une cristallisera en un joyau de perfection formelle son inspiration bien contrôlée, l'autre construira des « machines infernales » contre les digues de la raison, de l'ordre et de la logique, au nom d' « une Jérusalem céleste dont elle devient le moyen de conquête et de création tout à la fois » (op. cit., p. 446). Mais il s'agit de toute façon de proposer (soit sous forme de modèle formel, soit comme simple espérance) un résumé d'intemporalité et de perfection. Un résumé qui soit organique, qui ait sa logique interne (éventuellement opposée à la logique de la Raison), un microcosme.

L'INVITATION AU VOYAGE

(Étude comparée du poème en vers et du poème en prose)

Publié d'abord dans la **Revue des Deux Mondes** *en* 1855, *le poème a été repris dans* **Les Fleurs du Mal (Spleen et Idéal).**

Charles Baudelaire



Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble !
Aimer à loisir,
5 Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble !
Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
10 Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

15 Des meubles luisants,
Polis par les ans,
Décoreraient notre chambre ;
Les plus rares fleurs
Mêlant leurs odeurs
20 Aux vagues senteurs de l'ambre,
Les riches plafonds,
Les miroirs profonds,
La splendeur orientale,
Tout y parlerait
25 A l'âme en secret
Sa douce langue natale.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.



Henri Matisse (1869-1954). *Luxe calme et volupté.*

« Ce que je rêve, c'est un art d'équilibre, de pureté, de tranquillité. »

(Matisse)

Vois sur ces canaux
30 Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde ;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde.
35 Les soleils couchants
Revêtent les champs,
Les canaux, la ville entière,
D'hyacinthe et d'or ;
Le monde s'endort
40 Dans une chaude lumière.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

CHARLES BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal.*

La prose a été publiée en 1857, *mais le recueil des « petits poèmes en prose » dont le titre eût certainement été* **Le spleen de Paris** *si Baudelaire* (1821-1867) *avait eu le temps de le constituer avant sa mort, n'a vu le jour qu'en* 1869.

Dans une dédicace à Arsène Houssaye qui était alors rédacteur en chef du journal **La presse,** *le poète a défini ainsi son projet:*

« J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit*, d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits à être appelé *fameux*?) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'*une* vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? »

Charles Baudelaire

Il est un pays superbe, un pays de Cocagne, dit-on, que je rêve de visiter avec une vieille amie. Pays singulier, noyé dans les brumes de notre Nord, et qu'on pourrait appeler l'Orient de l'Occident, la Chine de l'Europe, tant la chaude et capricieuse fantaisie s'y est
5 donné carrière, tant elle l'a patiemment et opiniâtrement illustré de ses savantes et délicates végétations.

Un vrai pays de Cocagne*, où tout est beau, riche, tranquille, honnête ; où le luxe a plaisir à se mirer dans l'ordre ; où la vie est grasse et douce à respirer ; d'où le désordre, la turbulence et l'imprévu
10 sont exclus ; où le bonheur est marié au silence ; où la cuisine elle-même est poétique, grasse et excitante à la fois ; où tout vous ressemble, mon cher ange.

Tu connais cette maladie fiévreuse qui s'empare de nous dans les froides misères, cette nostalgie du pays qu'on ignore, cette angoisse
15 de la curiosité ? Il est une contrée qui te ressemble[1], où tout est beau, riche, tranquille et honnête, où la fantaisie a bâti et décoré une Chine occidentale, où la vie est douce à respirer, où le bonheur est marié au silence. C'est là qu'il faut aller vivre, c'est là qu'il faut aller mourir !
20 Oui, c'est là qu'il faut aller respirer, rêver et allonger les heures par l'infini des sensations. Un musicien a écrit l'*Invitation à la valse*[2] ; quel est celui qui composera l'*Invitation au voyage*, qu'on puisse offrir à la femme aimée, à la sœur d'élection ?

Oui, c'est dans cette atmosphère qu'il ferait bon vivre, — là-bas,
25 où les heures plus lentes contiennent plus de pensées, où les horloges sonnent le bonheur avec une plus profonde et plus significative solennité.

1. Ce passage transpose la chanson de Mignon (Goethe, *Wilhelm Meister*).

2. Il s'agit de Weber (1786-1826).

Vermeer de Delft (1632-1675), *L'atelier de l'artiste.* La science de la lumière et de l'harmonie est si consommée chez Vermeer que ses œuvres semblent échapper à la temporalité. ▶

Sur des panneaux luisants, ou sur des cuirs dorés et d'une richesse sombre, vivent discrètement des peintures béates, calmes et profondes, comme les âmes des artistes qui les créèrent. Les soleils couchants, qui colorent si richement la salle à manger ou le salon, sont tamisés par de belles étoffes ou par ces hautes fenêtres ouvragées que le plomb divise en nombreux compartiments. Les meubles sont vastes, curieux, bizarres, armés de serrures et de secrets comme des âmes raffinées. Les miroirs, les métaux, les étoffes, l'orfèvrerie et la faïence y jouent pour les yeux une symphonie muette et mystérieuse ; et de toutes choses, de tous les coins, des fissures des tiroirs et des plis des étoffes s'échappe un parfum singulier, un *revenez-y* de Sumatra*, qui est comme l'âme de l'appartement.

Un vrai pays de Cocagne, te dis-je, où tout est riche, propre et luisant, comme une belle conscience, comme une magnifique batterie de cuisine, comme une splendide orfèvrerie, comme une bijouterie bariolée ! Les trésors du monde y affluent, comme dans la maison d'un homme laborieux et qui a bien mérité du monde entier. Pays singulier, supérieur aux autres, comme l'art l'est à la Nature, où celle-ci est réformée par le rêve, où elle est corrigée, embellie, refondue.

Qu'ils cherchent, qu'ils cherchent encore, qu'ils reculent sans cesse les limites de leur bonheur, ces alchimistes de l'horticulture ! Qu'ils proposent des prix de soixante et de cent mille florins pour qui résoudra leurs ambitieux problèmes ! Moi, j'ai trouvé ma *tulipe noire* et mon *dahlia bleu !*

Fleur incomparable, tulipe retrouvée, allégorique dahlia, c'est là, n'est-ce pas, dans ce beau pays si calme et si rêveur, qu'il faudrait aller vivre et fleurir? Ne serais-tu pas encadrée dans ton analogie, et ne pourrais-tu pas te mirer, pour parler comme les mystiques[3], dans ta propre *correspondance?*

Des rêves ! toujours des rêves ! et plus l'âme est ambitieuse et délicate, plus les rêves s'éloignent du possible. Chaque homme porte en lui sa dose d'opium naturel, incessamment sécrétée et renouvelée, et, de la naissance à la mort, combien comptons-nous d'heures remplies par la jouissance positive, par l'action réussie et décidée? Vivrons-nous jamais, passerons-nous jamais dans ce tableau qu'a peint mon esprit, ce tableau qui te ressemble?

Ces trésors, ces meubles, ce luxe, cet ordre, ces parfums, ces fleurs miraculeuses, c'est toi. C'est encore toi, ces grands fleuves et ces canaux tranquilles. Ces énormes navires qu'ils charrient, tout chargés de richesses, et d'où montent les chants monotones de la manœuvre, ce sont mes pensées qui dorment ou qui roulent sur ton sein. Tu les conduis doucement vers la mer qui est l'Infini, tout en réfléchissant des profondeurs du ciel dans la limpidité de ta belle âme ; — et quand, fatigués par la houle et gorgés des produits de l'Orient, ils rentrent au port natal, ce sont encore mes pensées enrichies qui reviennent de l'Infini vers toi.

3. Allusion à Swedenborg (1688-1772) : « Swedenborg nous avait déjà enseigné que *le ciel est un très grand homme;* que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel*, comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant* ». (Baudelaire, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : Victor Hugo*).

CHARLES BAUDELAIRE,
Le Spleen de Paris.



ÉTUDE COMPARÉE DES DEUX TEXTES

DISPOSITION

Poème : Trois strophes de douze vers avec refrain. Rythme impair. Une incantation langoureuse en trois temps : l'appel, l'intimité, l'analogie universelle.
Prose : La prose conserve les principales articulations du poème, la dernière partie étant toutefois plus brève que les deux premières. Leitmotiv.
Suzanne Bernard analyse ainsi cette construction : « ... Dans L'Invitation au voyage, de nombreuses reprises d'expressions (« Un pays de Cocagne... Un vrai pays de Cocagne... Un vrai pays de Cocagne, te dis-je... ») et, à la fin, un regroupement de tous les thèmes évoqués, qui se rassemblent pour composer un portrait analogique de la femme aimée. » (op. cit).

1 *Vous étudierez (à partir de la première ou de la deuxième strophe) la méthode de transposition utilisée par Baudelaire.*

2 *Comment le refrain est-il repris à l'intérieur de la prose? Montrez comment d'autres leitmotive viennent s'ajouter à cette répétition.*

STRUCTURES

3 *Dans le poème, Baudelaire appelle la femme aimée « mon enfant, ma sœur ». Quels termes s'ajoutent dans la prose à ces deux premiers? S'agit-il de la « même » femme?*

4 *Comparez l'évocation dans le poème, et le développement dans la prose, des thèmes suivants :*
— « des soleils »;
— des meubles;
— des fleurs;
— des fleuves et des vaisseaux.

5 *Les emprunts à la musique et à la peinture :*
a) Essayez de trouver parmi des reproductions de peintres hollandais, quelques illustrations de ce que Baudelaire nous suggère comme intérieur calme et ordonné.
b) Relevez dans la prose les notations évoquant l'univers musical. Ces notations ne nous éclairent-elles pas sur les intentions esthétiques de Baudelaire composant L'Invitation au voyage*?*
c) Pourquoi pourrait-on parler de « correspondances » entre musique et peinture dans certains paragraphes?

6 *a) En quel sens la phrase de Baudelaire, (sa syntaxe et son style), accroît-elle l'impression de richesse, d'abondance et de volupté?*
b) Le rythme des paragraphes vous semble-t-il fidèle à celui des vers?

7 *Baudelaire, dans sa prose, définit* le rêve comme une dose d'opium naturel *: ne touchons-nous pas là au secret des correspondances, des analogies, des confusions qui s'établissent entre toutes sortes d'objets et de qualités? En quel sens pouvons-nous dire que ce texte obéit à la logique du rêve?*

SENS ET EFFETS

8 *Comment comprenez-vous cette expression : « l'Orient de l'Occident »?*

9 *Quel texte est le plus sensuel et le plus amoureux? Pourquoi?*

10 *Le pays imaginaire (Hollande et Sumatra confondues : n'oublions pas que les ports hollandais recevaient effectivement les produits en provenance des Indes) :*
a) Le pays imaginaire est-il exactement le même dans le poème et dans la prose?
b) Si le refrain du poème nous laisse entendre que ce pays idéal atteint, le bonheur serait trouvé, en revanche la prose ne sous-entend-elle pas qu'il ne s'agira que d'une étape vers un autre voyage, vers un autre au-delà (voir la fin du texte)?

11 *André Gide analyse ainsi le refrain du poème :*
« (J'y) vois la parfaite définition de l'œuvre d'art. Je saisis à part chacun de ces mots (...) Volontiers je les prendrais pour titres des successifs chapitres d'un traité d'esthétique : 1) Ordre *(Logique, disposition raisonnable des parties); 2)* Beauté *(Ligne, élan, profil de l'œuvre); 3)* Luxe *(Abondance disciplinée); 4)* Calme *(Tranquillisation du tumulte);* Volupté *(Sensualité, charme adorable de la matière, attrait) ».* (Journal, *Bibl. de la Pléiade.)*
Êtes-vous d'accord avec cette interprétation?

12 *La prose développe les* correspondances *que la poésie a « captées » : à partir d'un exemple précis, déterminez quel est le genre selon vous le plus apte à nous rendre sensible à ce jeu d'analogies.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Recherche.

Un musicien (Duparc) a répondu à « l'invitation » de Baudelaire : « Quel est (le musicien) qui composera **l'Invitation au voyage?** ***» Écoutez ce lied et montrez-en la parfaite adéquation au texte.***

Recherche.

La peinture hollandaise. Voir question 5.

Recherche.

D'autres poèmes du **Spleen de Paris** ***transposent ceux des*** **Fleurs du Mal : Un hémisphère dans une chevelure, Le crépuscule du soir, Anywhere out of the World** ***(qui correspond au*** **Rêve parisien** ***et au*** **Voyage des Fleurs.)**
Présentez ces textes dans un exposé où vous ferez apparaître les techniques choisies chaque fois par Baudelaire.

Étude.

Comparez les structures des trois poèmes en prose cités dans ce manuel : **Ondine** ***d'A. Bertrand (p. 146),*** **L'invitation au voyage** ***de Baudelaire, l'extrait des*** **Chants de Maldoror** ***de Lautréamont (p. 270).***

Essai.

Expliquez et commentez ce jugement de Suzanne Bernard (op. cit., p. 145) : « la prose de **L'invitation au voyage...** ***nous paraît plutôt une rêverie qu'une œuvre d'art, une très belle*** **prose** ***qu'un*** **poème.** ***Les rappels d'expressions ou d'idées volontairement cherchés par Baudelaire... restent insuffisants pour donner unité et cohésion à ce trop long morceau. »***

Expression et création.

Essayez d'illustrer par un moyen d'expression de votre choix (dessin, collage, texte, poème, synopsis de film...) le thème du voyage vers le pays imaginaire et idéal.

Sous le pseudonyme de Lautréamont se cache le fantôme d'Isidore Ducasse (1846-1870)... Un fantôme, car on ignore à peu près tout de sa vie, on n'a même pas son portrait... Il est né à Montevideo, a fait ses études à Tarbes et à Pau, vint à Paris préparer le concours de l'École Polytechnique. De 1868 à 1870, il publie dans l'indifférence la plus totale, d'abord le premier Chant, puis l'ensemble des **Chants de Maldoror** *(Maldoror, « mal d'aurore », étant encore une sorte de double satanique de Ducasse) ; enfin, des* **Poésies** *qui sont en réalité une Préface à un livre futur où il « retourne » complètement le sens des « leçons » de mal qui apparaissent dans les* **Chants.** *A vingt-quatre ans, Lautréamont meurt de phtisie. Il faudra attendre près d'un demi-siècle pour que les surréalistes redécouvrent son œuvre, qui a rejoint celle de Rimbaud dans le Panthéon de la Voyance et de la Modernité.*

A une première approche, **Les Chants de Maldoror** *semblent surtout appartenir au romantisme le plus fou et le plus excessif. Une fureur démoniaque qui se déchaîne contre la société, sa morale et son Dieu. Des images sans précédent dans la littérature jalonnent le texte. Mais on aperçoit bientôt une utilisation systématique des figures rhétoriques ainsi que des poncifs culturels les mieux établis, que Lautréamont prend un « malin » plaisir à tourner en dérision dans son projet de subversion totale. Ce qui ne signifie pas que la révolte initiale soit une vaste mystification : bien au contraire, son expression suit parfaitement son intention, à savoir que si elle veut être radicale, cette révolte doit s'attaquer non seulement aux valeurs culturelles et morales mais aussi au langage qui véhicule ces valeurs.*

Mais avant tout, c'est le déchaînement satanique, la puissance onirique, la force de subversion des **Chants** *qui devront nous retenir.*

Lautréamont

LA CHEVELURE DE FALMER

Chaque nuit, plongeant l'envergure de mes ailes dans ma mémoire agonisante, j'évoquais le souvenir de Falmer... chaque nuit. Ses cheveux blonds, sa figure ovale, ses traits majestueux étaient encore empreints dans mon imagination... indestructiblement... surtout ses
5 cheveux blonds. Éloignez, éloignez donc cette tête sans chevelure, polie comme la carapace de la tortue. Il avait quatorze ans, et je n'avais qu'un an de plus. Que cette lugubre voix se taise. Pourquoi vient-elle me dénoncer ? Mais c'est moi-même qui parle. Me servant de ma propre langue pour émettre ma pensée, je m'aperçois que mes
10 lèvres remuent, et que c'est moi-même qui parle. Et c'est moi-même qui, racontant une histoire de ma jeunesse, et sentant le remords pénétrer dans mon cœur... c'est moi-même, à moins que je ne me trompe... c'est moi-même qui parle. Je n'avais qu'un an de plus. Quel est donc celui auquel je fais allusion ? C'est un ami que je possédais
15 dans les temps passés, je crois. Oui, oui, j'ai déjà dit comment il s'appelle... je ne veux pas épeler de nouveau ces six lettres, non, non.

Il n'est pas utile non plus de répéter que j'avais un an de plus. Qui le sait ? Répétons-le, cependant, mais, avec un pénible murmure : je n'avais qu'un an de plus. Même alors, la prééminence de ma force
20 physique était plutôt un motif de soutenir, à travers le rude sentier de ma vie, celui qui s'était donné à moi, que de maltraiter un être visiblement plus faible. Or, je crois en effet qu'il était plus faible... Même alors. C'est un ami que je possédais dans les temps passés, je crois. La prééminence de ma force physique... chaque nuit... Surtout
25 ses cheveux blonds. Il existe plus d'un être humain qui a vu des têtes chauves : la vieillesse, la maladie, la douleur (les trois ensemble ou prises séparément) expliquent ce phénomène négatif d'une manière satisfaisante. Telle est, du moins, la réponse que me ferait un savant, si je l'interrogeais là-dessus. La vieillesse, la maladie, la douleur.
30 Mais je n'ignore pas (moi, aussi, je suis savant) qu'un jour, parce qu'il m'avait arrêté la main, au moment où je levais mon poignard pour percer le sein d'une femme, je le saisis par les cheveux avec un bras de fer, et le fis tournoyer dans l'air avec une telle vitesse, que la chevelure me resta dans la main, et que son corps, lancé par la force

Portrait imaginaire de Lautréamont à 19 ans, obtenu par la méthode « paranoiaque-critique » de Salvador Dali. Il n'existe de portrait ni du marquis de Sade, ni de Lautréamont, ces deux astres noirs de la littérature française. Cette absence a incité les peintres à leur donner des traits imaginaires, à partir des visions fabuleuses qu'inspirent leurs œuvres.





◀ Magritte (né en 1898). Illustrations pour *Les Chants de Maldoror.* De nombreux peintres surréalistes ont illustré Lautréamont dont *Les Chants* et les *Poésies* furent d'ailleurs exhumés par Breton en 1917.

35 centrifuge, alla cogner contre le tronc d'un chêne... Je n'ignore pas qu'un jour sa chevelure me resta dans la main. Moi, aussi, je suis savant. Oui, oui, j'ai déjà dit comment il s'appelle. Je n'ignore pas qu'un jour j'accomplis un acte infâme, tandis que son corps était lancé par la force centrifuge. Il avait quatorze ans. Quand, dans un
40 accès d'aliénation mentale, je cours à travers les champs, en tenant pressée sur mon cœur, une chose sanglante que je conserve depuis longtemps, comme une relique vénérée, les petits enfants qui me poursuivent... les petits enfants et les vieilles femmes qui me poursuivent à coups de pierre, poussent ces gémissements lamentables :
45 « Voilà la chevelure de Falmer. Éloignez, éloignez donc cette tête chauve, polie comme la carapace de la tortue... Une chose sanglante. Mais c'est moi-même qui parle. Sa figure ovale, ses traits majestueux. Or, je crois en effet qu'il était plus faible. Les vieilles femmes et les petits enfants. Or, je crois en effet... qu'est-ce que je voulais dire?...
50 or, je crois en effet qu'il était plus faible. Avec un bras de fer. Ce choc, ce choc l'a-t-il tué? Ses os ont-ils été brisés contre l'arbre... irréparablement? L'a-t-il tué, ce choc engendré par la vigueur d'un athlète? A-t-il conservé la vie, quoique ses os soient irréparablement brisés... irréparablement? Ce choc l'a-t-il tué? Je crains de savoir ce dont
55 mes yeux fermés ne furent pas témoins. En effet... Surtout ses cheveux blonds. En effet, je m'enfuis au loin avec une conscience désormais implacable. Il avait quatorze ans. Avec une conscience désormais implacable. Chaque nuit. Lorsqu'un jeune homme, qui aspire à la gloire, dans un cinquième étage, penché sur sa table de travail, à
60 l'heure silencieuse de minuit, perçoit un bruissement qu'il ne sait à quoi attribuer, il tourne, de tous les côtés, sa tête, alourdie par la méditation et les manuscrits poudreux ; mais, rien, aucun indice surpris ne lui révèle la cause de ce qu'il entend si faiblement, quoique cependant il l'entende. Il s'aperçoit, enfin, que la fumée de sa bougie
65 prenant son essor vers le plafond, occasionne, à travers l'air ambiant, les vibrations presque imperceptibles d'une feuille de papier accrochée à un clou figé contre la muraille. Dans un cinquième étage. De même qu'un jeune homme, qui aspire à la gloire, entend un bruissement qu'il ne sait à quoi attribuer, ainsi j'entends une voix mélodieuse qui
70 prononce à mon oreille : « Maldoror ! » Mais, avant de mettre fin à sa méprise, il croyait entendre les ailes d'un moustique... penché sur sa table de travail. Cependant, je ne rêve pas ; qu'importe que je sois étendu sur mon lit de satin? Je fais avec sang-froid la perspicace remarque que j'ai les yeux ouverts, quoiqu'il soit l'heure des dominos
75 roses et des bals masqués. Jamais... oh ! non, jamais !... une voix mortelle ne fit entendre ces accents séraphiques, en prononçant, avec tant de douloureuse élégance, les syllabes de mon nom ! Les ailes d'un moustique... Comme sa voix est bienveillante... M'a-t-il pardonné? Son corps alla cogner contre le tronc d'un chêne...
80 « Maldoror ! »

LAUTRÉAMONT,
Les Chants de Maldoror,
IV, 42.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Voici comment Suzanne Bernard (op. cit., pp. 233-234) décrit cet épisode : « Le procédé de la mosaïque, lui, consiste à nous présenter de façon fragmentaire et, en apparence, incohérente, avec des reprises et des retours en arrière, un certain nombre de détails qui finissent par s'assembler pour former un dessin complet : Lautréamont le manie avec virtuosité dans le monologue qui clôt le quatrième Chant, où le désordre apparent des évocations suit le désordre même des idées de Maldoror criminel. (...) Il faut le souligner ici : cette présentation « subjective » et sans ordre logique des faits et des causes (sous forme d'associations d'idées et de sentiments qui suivent les fluctuations du monologue intérieur) réclame, de la part de l'écrivain, la plus grande habileté technique, la plus grande vigilance, puisque toutes les pièces de son puzzle doivent s'emboîter exactement, et former un dessin complet. »
Ajoutons toutefois :

- qu'on ne peut savoir si cette habileté technique est volontaire, ou produite naturellement par la logique du cauchemar qui tient la plume, pour reprendre une expression de Lautréamont.
- que si le texte est en effet un puzzle, si la dispersion et la digression (on en cherchera des exemples) tendent constamment à disloquer le texte, en revanche la concentration, force centripète, équilibre ces tendances centrifuges par les répétitions, les reprises, refrains et leitmotive, par la continuité de la Voix qui porte le texte, et peut-être par la présence d'une logique « onirique » qui, tout étrangère qu'elle soit à notre logique rationnelle, n'en constitue pas moins un patrimoine commun au lecteur et à l'auteur.

1 *Faites un relevé systématique des* forces de dispersion *et des* forces de concentration *dans le texte : donnez des exemples précis.*

STRUCTURES

2 *A plusieurs reprises, le narrateur s'étonne de s'entendre parler : comment interpréter cette étrange impression de dédoublement?*

3 *Le personnage de Falmer.*

4 *Quels étaient les rapports du narrateur et de sa victime avant le meurtre? Que peut symboliser Falmer, en face de Maldoror, cet ange noir?*

5 *De quels procédés use Lautréamont pour donner à son texte toute sa dimension hallucinatoire? Vous relèverez :*
a) les faits de syntaxe et de style (longueur des phrases, jeu des interrogations et des apostrophes, l'utilisation de la ponctuation, en particulier du point de suspension);
b) les effets rhétoriques (figures, amplifications oratoires, répétitions...);
c) les notations de bruits, *de* mouvements, *de* couleurs.

Marcelin Pleynet, dans son livre sur Lautréamont (*Lautréamont par lui-même*, éd. du Seuil), cite Émile Benveniste (« Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne », dans *La psychanalyse*, n° 1) pour établir la relation existant entre les figures rhétoriques et la structure de l'inconscient (dont le rêve est la manifestation) : « L'inconscient use d'une véritable rhétorique qui, comme le style, a ses figures et le vieux catalogue des tropes fournirait un inventaire approprié aux deux registres de l'expression. On y trouve d'une part et d'autre tous les procédés de substitution engendrés par le tabou : l'euphémisme, l'allusion, l'antiphrase, la prétérition, la litote. La nature du contenu fera apparaître toutes les variétés de la métaphore, car c'est d'une conversion métaphorique que les symboles de l'inconscient tirent leur sens et leur difficulté à la fois. Ils emploient aussi ce que la vieille rhétorique appelle la métonymie (contenant pour contenu) et la synecdoque (partie pour le tout), et si la syntaxe des enchaînements symboliques évoque un procédé de style entre tous c'est l'ellipse. » Ainsi se trouve résolu le paradoxe d'une œuvre d'origine onirique trouvant dans l'usage systématique de la rhétorique son expression « naturelle ».

SENS ET EFFETS

6 *Comment Maldoror explique-t-il les raisons de son acte? Ses motifs vous semblent-ils vraisemblables?*

7 *Quel sens ou quel éclairage supplémentaire apporte le « digression » de l'étudiant laborieux? (voir lignes 66 à 81).*

8 *Confession? Aveux? Obsession? Quelle est la véritable inspiration de ce monologue?*

9 *A la fin du texte, Maldoror se défend de rêver... Qu'en pensez-vous? Avez-vous eu l'impression de lire un texte de rêve?*

10 *Peut-on considérer que ce poème est* aussi *un conte fantastique?*

11 *Peut-on parler d'humour dans ce texte? De quel genre d'humour?*

12 *Suzanne Bernard écrit (op. cit., p. 241) : « La grandiloquence, la solennité même des phrases deviennent des outils d'une sardonique machination, en nous mettant dans l'impossibilité de savoir si l'auteur se moque de nous, ou non, et à partir de quel moment il nous mystifie. »*
Peut-on considérer notre extrait comme une simple parodie et une mystification?

13 *Montrez comment ce texte peut également être lu comme une allégorie, l'allégorie de la mauvaise conscience fuyant et évitant le remords obsessionnel, avec les ruses de la mauvaise foi, l'espoir vain de l'oubli, etc.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Recherche.

Lire la strophe 7 du Chant V. Quelle lumière jette-t-elle sur la strophe étudiée, sa source et son inspiration?

Recherche.

Comparez la construction, les symboles et le sens de La conscience *de Victor Hugo et du texte de Lautréamont.*

Essai.

A partir de l'extrait étudié, auquel des deux jugements suivants auriez-vous tendance à souscrire?
André Breton : « Aujourd'hui encore, je suis absolument incapable de considérer de sang-froid ce message fulgurant qui me paraît excéder de toutes parts les possibilités humaines. »
Albert Camus : « Les Chants de Maldoror *sont le livre d'un collégien presque génial. »*

Diction.

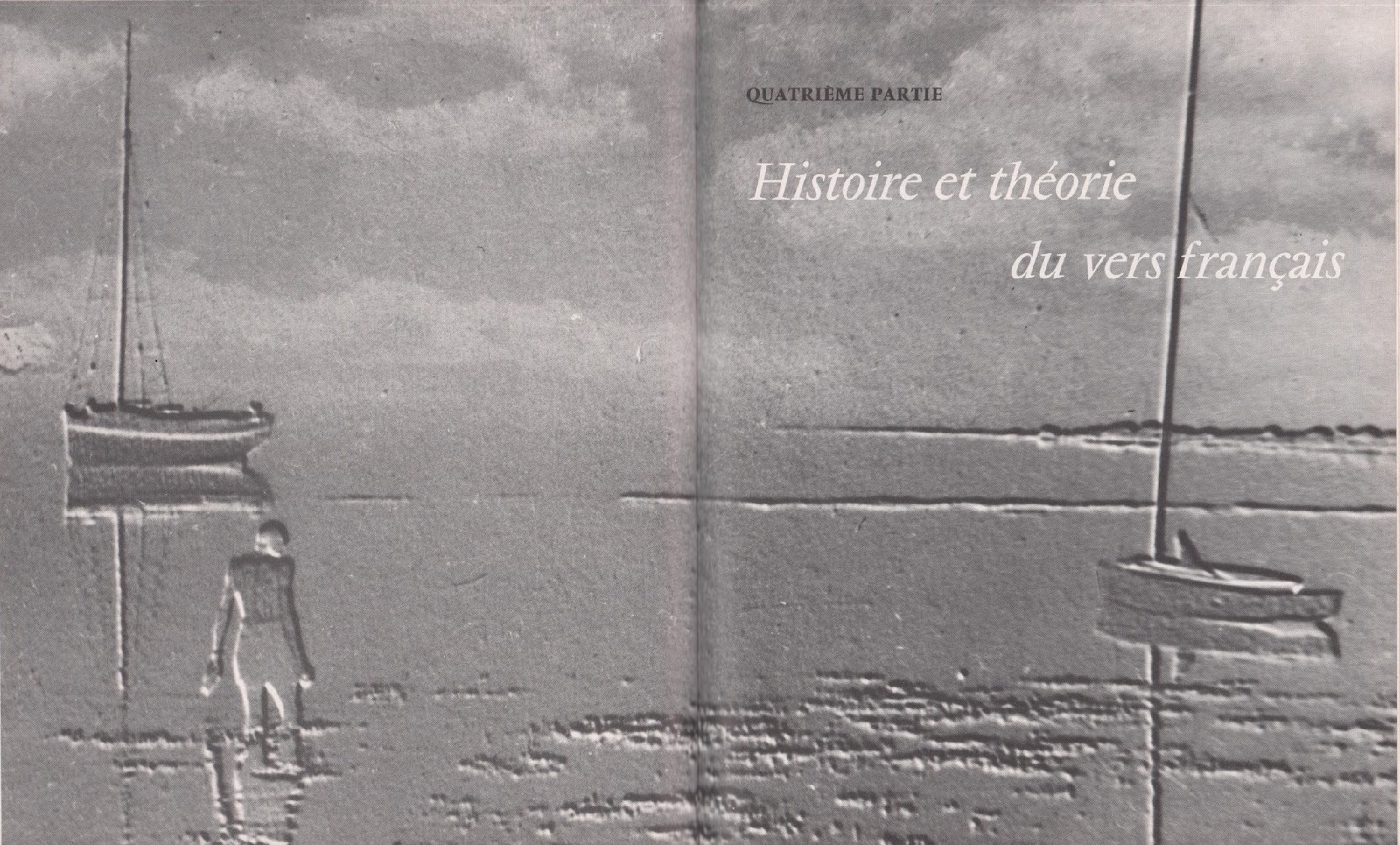
Essayez d'interpréter *le texte à voix haute.*

Création.

Cherchez un discours quelconque (sermon, appel patriotique, plaidoirie d'avocat...) et transformez-le, *comme Lautréamont le fait, en texte fantastique. Gardez les articulations oratoires et changez simplement les mots et le thème.*

QUATRIÈME PARTIE

Histoire et théorie du vers français





La mosaïque romaine découverte à Sousse, en Tunisie, représentant Virgile.

« Toujours, sous les rameaux du laurier de Virgile,
Le pâle Hortensia s'unit au Myrte vert. »

(Nerval)

I. PETITE HISTOIRE DU VERS FRANÇAIS

La poésie française n'a pas fait preuve d'originalité en se donnant un système de versification. Les Anciens observaient déjà des règles complexes, codifiées avec rigueur : « Si je ne puis ni ne sais observer le rôle de chaque mètre... ni le ton propre à chaque œuvre, pourquoi me laisser appeler poète? » (Horace). Cependant, ces métriques étaient structurées sur de tout autres principes de décompte, cette différence tenant à la structure même de la langue. Le *mètre* (qui est encore l'unité de base de la plupart des métriques des autres langues européennes) était un groupe de syllabes longues et brèves, contenant un temps fort et un temps faible. La versification française a substitué à ce système, contraire aux caractéristiques phoniques de notre langue, le décompte syllabique.

Origines du vers français

Le vers latin était constitué :
1. de pieds caractérisés par la répartition des syllabes brèves et longues : iambe : ∪ — ; trochée : — ∪ spondée : — —; dactyle : — ∪∪, etc. (Un accent rythmique frappait l'une des syllabes.)
2. d'une césure qui coupait le vers en deux (à la fin du vers, le dernier pied était imposé).

La *rime* apparaît cependant dans le latin populaire, d'où la versification française est issue. Il faut également noter que la rhétorique ancienne recommandait déjà l'égalité des membres de la phrase et l'assonance, voire la rime. Des vers sont en *assonance* quand leur dernière voyelle accentuée est la même, quels que soient les phonèmes qui suivent ou précèdent cette voyelle. La rime se définit par l'homophonie non seulement de la dernière voyelle accentuée, mais en même temps par tout ce qui suit cette voyelle (Grammont, *Petit traité de versification française*). Les *rythmi* latins observent l'ensemble de ces règles. Ainsi, des hymnes de saint Ambroise au premier poème « français », *La séquence de Sainte-Eulalie :*

Buona pulcella fut Eulalia
Bel avret corps ; bellezour anima
(Eulalie était une sainte jeune fille, était d'une grande beauté, mais bien plus belle était encore son âme.)

De la fin du IVᵉ siècle à la fin du IXᵉ, on peut suivre assez bien le schéma d'évolution — très complexe toutefois dans le détail ,car les changements phonétiques ont perturbé le processus.

Le vers de l'ancien français se définit finalement comme « un élément linguistique comptant un nombre déterminé de syllabes, dont certaines sont obligatoirement accentuées et dont la dernière assone avec la syllabe correspondante d'un ou de plusieurs autres vers. » (Grammont, op. cit.). Ainsi allaient naître d'abord les vers de 8 et 10 syllabes, puis celui de 12. La césure du vers de 10 syllabes se situait après la quatrième ou la sixième syllabe (obligatoirement accentuée comme la dernière qui compte), celle du vers de 12 après la sixième (également accentuée comme sa dernière). Pas de césure dans le vers de 8.



Le Moyen Age

Les vers des chansons de geste étaient *chantés* sur une mélopée interrompue à la fin de chaque laisse par une ritournelle. (La *laisse* groupait un nombre indéterminé de vers qui assonent). La tradition de la poésie chantée a dû avoir une influence considérable sur l'évolution de la versification.

Constatons seulement ici des différences « objectives » avec la prononciation moderne :

— le *e* muet conserve sa valeur pleine : *dévouement* compte pour quatre syllabes;
— les « fausses diphtongues » comptent pour deux syllabes : *eu* se prononce *e-u*.
— en revanche, on compte une diphtongue aujourd'hui là où le Moyen Age ne voyait qu'une syllabe : on dira *meur-trier* (deux syllabes) jusqu'au XVII[e] siècle;
— on élidait des pronoms qu'on ne saurait élider aujourd'hui *(ma, ta...)* et on conservait parfois le *e* de *je* devant une voyelle... (*élision :* il y a élision quand on supprime la voyelle finale d'un mot qui précède un mot commençant également par une voyelle : *j'aime* et non *ge aim,* comme il se trouve dans les textes anciens);
— on conservait à l'intérieur du vers des *e* sourds à la césure, qui auraient dû s'élider *(césure lyrique)* ou au contraire on ne comptait pas un *e* sourd non élidé *(césure épique).* Ces deux licences seront proscrites en 1512 par Jean Lemaire de Belges. (*licence :* permission accordée au poète, mais contraire à la structure logique de la langue ou aux règles de la versification);
— naturellement, en raison de l'évolution de la prononciation, de nombreux mots qui assonaient n'assonent ou ne riment plus pour nous.

Le Moyen Age est riche en instruments de musique : les instruments de cuivre, à anches, les flûtes et les orgues voisinent sur les miniatures, les fresques ou les vitraux, avec les psaltérions, les harpes, les luths, les guitares ou les violes.



Bible de Saint-André-aux-Bois, manuscrit de l'école de Boulogne, XII[e] siècle
Ecole des Beaux-Arts, Paris (Ph. Giraudon)

L'enluminure, déjà pratiquée à l'époque carolingienne, conserve tout son éclat pendant le Moyen Age roman. Les ateliers monastiques en perpétuent la tradition. Les miniatures occupent parfois la totalité de la page, ou bien elles garnissent les lettres initiales de sujets décoratifs ou de scènes précises. Henri Focillon, le grand historien de l'art au Moyen Age explique quels sont les rapports de l'enluminure avec les autres arts de l'époque médiévale.

"Orfèvrerie, enluminure, peinture murale sont liées, et plus ou moins sous la dépendance de l'architecture. Souvent le peintre de manuscrits est un orfèvre de l'enluminure, et l'orfèvre un enlumineur de métaux, non seulement en vertu de vagues analogies..., mais pour des raisons plus précises, qui nous montrent au surplus qu'il serait vain de considérer un de ces arts comme la source de tous les autres, mais qu'il y eut constamment échange de leurs ressources. Les grandes initiales des alphabets zoomorphiques sont intérieurement cloisonnées de barrettes qui les fragmentent comme des compartiments d'émaux. Certaines pleines pages des manuscrits de style irlandais sont composées comme un arrangement de plaques émaillées (...) D'ailleurs le graphisme est le même dans les deux techniques : le trait noir du dessin, dans la miniature, circonscrit et maintient la région du ton, comme le trait d'or de la cioison ou du champlevé maintient l'émail. On en peut dire autant du vitrail, manuscrit par le réseau des plombs, émail par la matière colorée."

HENRI FOCILLON, *Le Moyen Age roman*, Librairie Armand Colin, 1938.

RECHERCHES ET ESSAIS

SUR LA LETTRINE

1 - **La scène représentée a-t-elle un rapport avec la partie du texte qui est transcrite en capitales :** Propter peccata que peccastis **("Pour les péchés que vous avez commis")?**

2 - **Montrez comment l'artiste a su "animer" son dessin en usant des éléments décoratifs à des fins de représentation (pleins et déliés de la lettre qui se transforment en végétaux, etc.).**

3 - **L'art de la composition : Vous étudierez :**
   a) l'harmonie des couleurs,
   b) la disposition des personnages,
   c) la situation de la lettrine dans la page,
   d) la distribution, la coloration et la typographie des autres lettres l'entourant.

4 - **Quelle est selon vous la fonction d'une telle enluminure? Pure décoration? Souci d'édification? Représentation d'une vision fantastique? Allusion allégorique?**

SUR L'ART MÉDIÉVAL

1 - *Etude :* **Etablissez une liste des critères techniques et esthétiques qui permettent de distinguer une église romane d'une église gothique.**

2 - *Exposé collectif :* **Les caractéristiques de la sculpture romane (ornements géométriques; motifs inspirés par la vannerie; éléments végétaux; faune exotique; monstres issus des fables orientales) se retrouvent dans la peinture, l'enluminure et les arts mineurs (orfèvrerie, ivoires, tissus, émaux), vous vous procurerez des documents sur des œuvres où elles apparaissent.**

3 - *Exposé :* **le chapiteau roman.**

4 - *Recherche :* **Vous ferez sous la direction d'un guide spécialisé la visite d'une église médiévale, et rédigerez ensuite une étude sur son emplacement, sa configuration et sa décoration.**

Quelques phases importantes dans l'histoire du vers français

Les Rhétoriqueurs (fin du XV[e])

Cette époque fut marquée par une versification extraordinairement compliquée. Mais c'est moins pour les jeux savants sur la rime, que pour l'adoption de nouveaux genres, comme le rondeau, le virelai, la ballade, que nous retiendrons l'apport de ces générations qui ont donné des poètes comme Eustache Deschamps, Alain Chartier, Charles d'Orléans, François Villon, Jean Lemaire de Belges, et surtout Clément Marot.

L'épître au roi témoigne bien de la virtuosité de Marot :



Clément Marot

ÉPÎTRE AU ROI

En m'esbatant je fais rondeaulx en rithme,
Et en rithmant bien souvent je m'enrime[1] ;
Brief, c'est pitié d'entre nous rithmailleurs,
Car vous trouvez assez de rithme ailleurs,
Et quand vous plaist mieulx que moy rithmassez,
Des biens avez et de la rithme assez :
Mais moi, à tout ma[2] rithme et ma rithmaille,
Je ne soustiens (dont je suis marry)[3] maille.
Or ce me dit (un jour), quelque rithmart :
« Vien ça, Marot, treuves tu en rithme art
Qui serve aux gens, toy qui as rithmassé?
— Ouy vrayement (dy je) Henry Macé ;
Car vois-tu bien la personne rithmante
Qui au jardin de son sens la rithme ente*,
Si elle n'a des biens en rithmoyant,
Elle prendra plaisir en rithme oyant*;
Et m'est advis, que si je ne rithmois,
Mon povre corps ne seroit nourry moys
Ne demy jour : car la moindre rithmette
C'est le plaisir où fault que mon rys[4] mette. »
Si[5] vous supply qu'à ce jeune rithmeur
Faciez avoir un jour par sa rithme heur,
Affin qu'on die, en prose ou en rithmant ;
« Ce rithmailleur qui s'alloit enrimant,
Tant rithmassa, rithma et rithmonna,
Qu'il a congneu quel bien par rithme on a. »

CLÉMENT MAROT, *Epistres.*

1. M'enrhume.
2. Avec toute ma.
3. Fâché.
4. Rire.
5. Aussi.

La Pléiade

Les poètes de la Pléiade vont s'opposer à toutes ces « épiceries » et substituer à tous les genres du Moyen Age les grands genres antiques, les odes, la tragédie, la comédie, l'épopée, l'élégie (que Du Bellay distingue de l'épître trop familière). On conservera cependant les petits genres que le siècle précédent avait déjà sauvés de l'héritage antique : épigrammes, satires, églogues. Comme innovation moderne, le sonnet, « plaisante invention italienne », selon le mot de Du Bellay). (voir pp. 131-133).

Les choix de la Pléiade ne sont pas sans rapport avec la modernisation de la versification :
— choix privilégié du vers *héroïque,* qui correspond jusqu'en 1555 au vers de 10 syllabes, ensuite à l'alexandrin, Ronsard ayant déclaré que ce vers tient la place de l'hexamètre dactylique des anciens, tandis que le décasyllabe lui semblait mieux répondre à la poésie amoureuse.
— « Quant à la rime, je suis bien d'opinion qu'elle soit riche, pour ce qu'elle nous est ce qu'est la quantité aux Grecs et Latins » (Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*). Il faut rimer pour l'oreille et non pour les yeux, éviter de faire rimer une syllabe brève et une longue. Les jeux gratuits des rhétoriqueurs sont condamnés.
— L'alternance des rimes est recommandée, à condition qu'elle ne devienne pas une contrainte.
— La césure à la quatrième syllabe pour le décasyllabe, à la sixième pour l'alexandrin, est rendue nécessaire.
— L'hiatus est déconseillé.

En réalité, un texte comme l'*Abrégé de l'art poétique françois* (1565), de Ronsard, fourmille de conseils, mais sans ce dogmatisme qui caractérisera l'enseignement d'un Malherbe. Un certain sens de la liberté et surtout une nette prédilection pour l'harmonie servent de guide à ces poètes, dont les œuvres sont d'ailleurs constamment mises en musique.

Malherbe

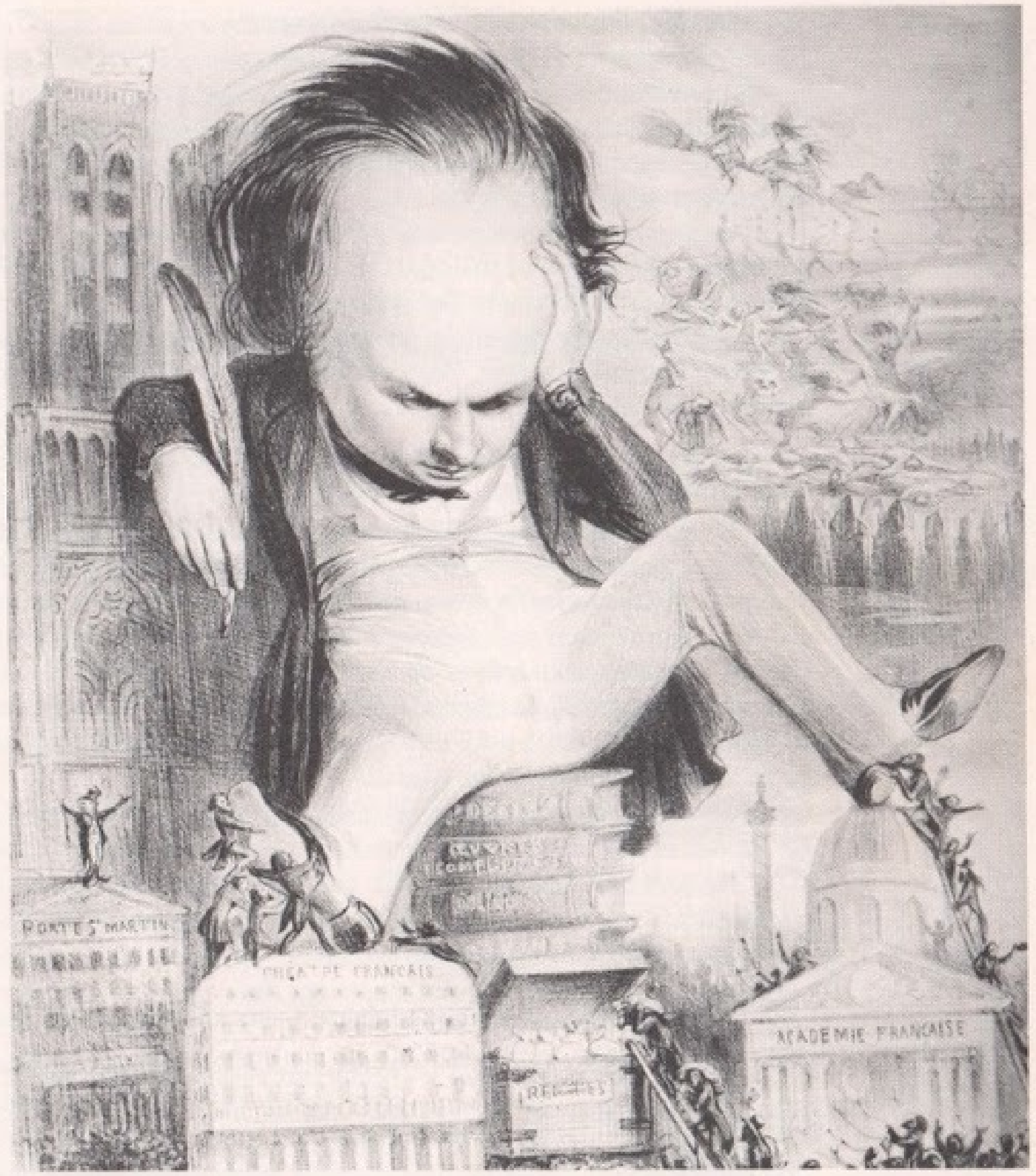
Les anecdotes abondent (voir p. 232) sur les exigences de Malherbe. Retenons :
— qu'il impose définitivement l'alternance des rimes;
— qu'il proscrit l'hiatus;
— qu'il proscrit l'enjambement.

A cela s'ajoutent un grand nombre de recommandations rigoureuses. Pas de rimes faciles (par exemple *apparent* et *conquérant; montagne* et *campagne, père* et *mère, toi* et *moi*— trop proches; *admettre, promettre, commettre* — mots dérivant les uns des autres). La Pléiade avait déjà proscrit la rime du simple et du composé : *suivre, poursuivre.* Pas de rimes qui soient pour l'oreille sans l'être également pour les yeux. Malherbe exige une harmonie parfaite. Ce vers de Desportes : « Mais vous, belle tyranne aux Nérons comparable », lui déplaît parce que ce sont « paroles mal rangées », et qu'on peut comprendre : « tira nos nez ». Malherbe pourchasse les chevilles qui n'apportent rien au sens. Enfin, il cisèle l'arrangement des strophes, dont la Pléiade avait dénombré une centaine de cadres.

Dans son *Art poétique* (1674), Boileau reprendra l'ensemble de ces règles en agrémentant son exposé didactique d'exemples et d'anecdotes.

Les Romantiques

Grâce à Victor Hugo, des règles trop étroites ou tout simplement devenues sans objet à cause de l'évolution phonétique de la langue, ont été reconsidérées.
— Il rétablit le compte des syllabes selon la prononciation réelle : une conséquence importante en découle, certaines expressions bannies jusqu'alors pouvant être réintroduites en poésie.
— Il rétablit l'usage de l'hiatus, pour produire certains effets.
— L'enjambement et le rejet seront admis, à l'hémistiche comme en fin de vers.
— Mais la richesse de la rime devra être d'autant plus renforcée que les libertés citées plus haut seront plus nombreuses, le vers ne devant pas se disloquer en une simple prose.



« Victor Hugo », caricature du *Panthéon charivarique.*

« Ce qui frappait d'abord dans Victor Hugo, c'était le front vraiment monumental qui couronnait comme un fronton de marbre blanc son visage d'une placidité sérieuse... On n'aurait vraiment pas soupçonné dans ce parfait gentleman le chef de ces bandes échevelées et barbues, terreur des bourgeois à menton glabre. »

(Th. Gautier)

Cette évolution influence surtout la structure de l'alexandrin.

Le vers de douze syllabes créé par les romantiques n'a pas d'accent rythmique sur la sixième syllabe : comme il n'a plus que trois accents rythmiques au lieu de quatre, il n'aura donc plus que trois mesures également. On l'appelle un *trimètre,* pour le distinguer du *tétramètre* classique. Naturellement, ce trimètre sera d'un débit plus rapide que le tétramètre. L'insertion d'un trimètre dans une suite de tétramètres produit un effet de surprise particulièrement suggestif.

Avec les romantiques, la poésie redevient art des sons, composition rythmique où le sens n'est plus seulement enfermé dans la forme impeccable du vers, isolé et superbe, mais où il est emporté au gré d'un chant aux modulations innombrables.

La suppression des contraintes et la libération du vers

Alors que *les vers libres* dont usaient même les classiques désignaient une suite de vers réguliers, mais de longueurs et de rimes variées, *le vers libre* des symbolistes tente, par un jeu de voyelles et de consonnes, par une utilisation subtile de l'harmonie, de constituer une « unité métrique » à base de « cellules métriques ».

En 1877, Gustave Kahn donnait cet exemple :

« Des mirages de leur visage garde le lac de ses yeux. » Kahn appelle « assonances » le jeu des voyelles et « allitérations » celui des consonnes. Un mouvement naissait, qui, à travers une nouvelle pléiade d'auteurs, allait largement concurrencer, à partir de la fin du XIX[e] siècle, le vers traditionnel. André Gide avec *Les Nourritures terrestres,* Paul Claudel dans ses versets, ont fait atteindre aux vers des dimensions qui les apparentent au poème en prose.

On ne peut toutefois considérer Gustave Kahn comme *le Malherbe* de toute cette poétique moderne. Sa recherche manifeste en réalité le désir de reconstituer une prosodie qui s'intéresse davantage aux accents de la langue qu'au décompte des syllabes.

Bientôt Apollinaire allait supprimer la ponctuation dans ses poèmes d'*Alcools* (voir pp. 168-171), et aboutir aux *Calligrammes.* Aujourd'hui, le poème s'inscrit parfois dans l'espace, renouant avec une des tentations de Mallarmé.

Linguistique et poétique

Dans une conférence célèbre dont le texte a été publié en anglais en 1960, le linguiste russe Roman Jakobson expose des vues qui nous permettent de comprendre mieux et de façon nouvelle la question du vers.

• « Selon quel critère linguistique reconnaît-on empiriquement la fonction poétique ? » Selon le désir d'établir tout un jeu d'équivalences : la versification est un jeu qui consiste à établir des correspondances strictes entre des phénomènes qui reviennent de façon constante, qu'il s'agisse de pieds, de syllabes, de césures, de pauses ou de mesures. Pourquoi le « Veni, vidi, vici » de César est-il déjà un poème? Pourquoi « Jeanne et Marguerite » est plus poétique que « Marguerite et Jeanne »? Parce que dans ces deux exemples, se trouvent des éléments de symétrie.

Jakobson établit la nécessité d'une « réitération régulière d'unités équivalentes ». Citant Hopkins, qui définit le vers comme « un discours répétant totalement ou partiellement la même figure phonique » *(The Journals and papers),* il montre que tous les messages construits sur ce modèle (lois bibliques, lois médiévales, bouts-rimés publicitaires, et même slogans politiques, (du type *I like Ike*) sont en quelque sorte une première approche de la poésie.

C'est pourquoi aucune civilisation n'ignore la versification, base même de la fonction poétique.

• La « figure phonique » réitérative, dans laquelle Hopkins voyait le principe constitutif du vers, peut être déterminée de manière plus précise. Une telle figure utilise toujours au moins un (ou plus d'un) contraste binaire entre le relief relativement haut et relativement bas des différentes sections de la séquence phonématique. Autrement dit on ne saurait réduire la versification à un décompte mécanique des syllabes. Il faut également tenir compte des rapports entre les « phonèmes nucléaires » (le sommet de la syllabe) et les phonèmes marginaux, et de la courbe accentuelle « qui se superpose à la courbe syllabique »; « en règle générale la courbe accentuelle fait alterner les syllabes accentuées et inaccentuées sur les crêtes et dans les creux de la courbe syllabique ».

• Toutes les déviations, les libertés prises par rapport au vers traditionnel, supposent par définition que celui-ci est un modèle par rapport auquel on se situe, sinon la déviation dépourvue de référence n'aurait plus de sens. Même l'enjambement ne prend sa valeur que parce qu'il contredit et contrarie le modèle : paradoxalement « les enjambements ont toujours pour fonction de faire sortir la coïncidence normale de la pause syntaxique et de l'intonation de pause avec la limite métrique. »

Soit cet exemple cité par Jakobson :

> « Mais tout n'est pas détruit et vous en laissez vivre
> Un... Votre fils, Seigneur, me défend de poursuivre. » (Racine, *Phèdre*).

Toute l'émotion d'Aricie disparaîtrait si l'enjambement n'était pas perçu comme un « décalage intentionnel entre les divisions syntaxique et métrique ».

• « Quoique la rime repose par définition sur la récurrence régulière de phonèmes ou de groupes de phonèmes équivalents, ce serait commettre une simplification abusive que de traiter la rime simplement du point de vue du son. La rime implique nécessairement une relation sémantique entre les unités qu'elle lie. » Rimer n'est pas établir entre des sons une simple relation d'homophonie, mais aussi une relation sous-jacente de sens entre deux mots « mis en vedette ». D'où les exclusions de Ronsard et Malherbe qui sont beaucoup plus raisonnables qu'elles ne paraissent d'abord. En couplant à la rime, des mots de sens et d'appartenance morphologique différents, on obtiendra une toute autre étincelle poétique qu'en mariant des termes de même famille grammaticale ou sémantique.

• La rime est un cas particulier du problème général de la poésie. Dès 1865, Hopkins a étudié le phénomène du parallélisme :

> « La partie artificielle de la poésie se réduit au principe de parallélisme, parallélisme dans le rythme (récurrence d'une certaine séquence de syllabes), dans le mètre (récurrence d'une certaine séquence rythmique), dans l'allitération, dans l'assonance, dans la rime. La force de cette récurrence consiste en ceci qu'elle engendre une récurrence ou un parallélisme correspondant dans les mots ou dans la pensée (...). A l'espèce abrupte ou marquée du parallélisme appartiennent la métaphore, la comparaison, la parole, etc. où l'effet est cherché dans la ressemblance des choses, et l'antithèse, le contraste, etc., où il est cherché dans la dissemblance. »

Ainsi le retour d'éléments phoniques impliquerait le retour d'éléments intéressant le sens. La poésie populaire pourrait servir ici d'archétype.

Lire un vers, c'est donc :

a) apprécier son parallélisme par rapport aux autres sur le plan du son;
b) apprécier son degré de ressemblance avec les autres sur le plan du sens : ressemblance parfaite, ou différée à travers une comparaison, une métaphore, une synecdoque, ou retournée en opposition terme à terme, en antithèse, etc.;
c) apprécier s'il y a une homogénéité entre le parallélisme des sons et celui du sens, quels effets sont recherchés dans cette homogénéité ou dans l'hétérogénéité.

La poésie de chaque langue dépend étroitement des possibilités grammaticales de cette langue. Les catégories et les constructions grammaticales offrent au poète la variété de leurs modulations, les mots offrent « la charge sémantique de leurs constituants ». Au poète d'actualiser telle virtualité de sens à l'intérieur d'une séquence verbale, qui est à la fois sémantique et phonique.

II. LES RÈGLES

1. Le compte des syllabes

• Une différence essentielle entre la prononciation habituelle et la diction des vers : *l'e muet* « compte » (et doit se dire) en poésie :
— entre deux consonnes : *« Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides »* (Baudelaire).
— précédé d'une consonne et suivi de *s* ou de *-nt* dans le corps du vers (voir *miasmes* plus haut), même suivis par une voyelle : *« Ils courent à leur père avec des cris de joie »* (Musset).
— Mais il ne compte pas s'il est placé devant une voyelle ou une *h* muette : *« Ma fille, il faut céder, votre heure est arrivée. »* (Racine); placé à la fin du vers, même s'il est suivi de *s* ou *-nt;* dans les syllabes en *aient* et *oient* (verbes); à l'intérieur du mot, entre une voyelle et une consonne *(jouera).*
— Une impossibilité : l'emploi d'un *e muet* derrière voyelle et suivi de *s* ou *-nt,* à l'intérieur du vers. *« Rolland avait deux épées en la main »,* est impossible, de même que *« Contre Mezance Enée branla sa pique ».*
Ronsard pensait que l'on pouvait dans ces cas élider le *e* pour tourner la difficulté: cette licence sera interdite à l'époque classique.

• Le compte des voyelles consécutives en une ou deux syllabes se fonde le plus souvent sur l'étymologie des mots :
— on appelle diérèse la division en deux syllabes de deux voyelles contiguës :
« L'enthousiasme pur dans une voix suave » (12 syllabes, Vigny);
— on appelle synérèse la fusion de ces deux voyelles en une seule syllabe :
« J'oserais ramasser le fouet de la satire » (Musset).
(Noter des difficultés particulières pour les mots originaires d'une autre langue que le latin, pour *ié* et *ier,* en particulier derrière *l* et *r.*)

2. L'hiatus

La Pléiade tolérait l'hiatus après un monosyllabe :

Qui a vu quelquefois un grand chêne asséché. (Du Bellay.)

Malherbe proscrit tous les hiatus, qu'il définit comme *la rencontre de deux voyelles appartenant à deux mots différents dont le premier n'est pas terminé par un e muet.*

(Cette règle de Malherbe ne concerne donc pas la rencontre des voyelles à l'intérieur du mot, ni les mots commençant par une h *aspirée,* ni ceux se terminant sur une voyelle nasale : *bon, an,* etc. : on pourra donc dire *bon et beau* mais non *beau et bon.* On pourra dire *Ho! Ho!,* mais non *Oh! Oh!).*

Il n'y a pas hiatus quand la voyelle terminant le premier mot est suivie d'une consonne, même si celle-ci ne se prononce pas (la seule exception étant le mot *et*) :

La nuit a retiré ses voiles. (Théophile de Viau.)

Dans *les petits genres* étaient tolérés des expressions telles que *peu à peu.*

Le XIXe siècle se libéra progressivement de ces contraintes, l'harmonie redevenant la maîtresse en matière de versification.



Gustave Moreau (1826-1897), *Orphée.* La légende prétend que la voix d'Orphée émouvait jusqu'à la nature elle-même. Victime de la jalousie des Bacchantes, le divin joueur de luth reste le symbole de la poésie et de l'amour malheureux. Toutes les écoles poétiques l'ont célébré. Nulle autre que l'école symboliste, raffinée jusqu'à l'excès, décadente par principe, ne s'inspira davantage de son destin.

3. La rime

Définition : voir p. 278.

• *L'alternance des rimes :* Dès le XIIe siècle l'habitude de changer la rime tous les deux vers s'institua. On profita de la distinction entre mots se terminant sur la syllabe contenant la voyelle accentuée *(grand, loup, frais)* et ceux où la dernière syllabe accentuée était suivie d'une autre contenant un *e,* (gran*de,* lou*ve,* fraî*che*). Les vers se terminant sur la syllabe accentuée avaient des *rimes masculines,* les autres des *rimes féminines.*

Proposée à la fin du XVe siècle, soutenue par Ronsard au XVIe (sauf pour la poésie lyrique en strophes), codifiée par Malherbe, l'alternance des rimes devint obligatoire.

On distingue cependant :

— l'alternance pure et simple (rimes plates) : AABB.

> Je ne me suis pas consolé
> Bien que mon cœur s'en soit allé,
> Bien que mon cœur, bien que mon âme
> Eussent fui loin de cette femme.

(VERLAINE).

— les rimes croisées : ABAB

> Le ciel est par-dessus le toit,
> Si bleu, si calme !
> Un arbre, par-dessus le toit,
> Berce sa palme.

(VERLAINE).

— les rimes embrassées : ABBA

> J'ai presque peur, en vérité,
> Tant je sens ma vie enlacée
> A la radieuse pensée
> Qui m'a pris l'âme l'autre été...

(VERLAINE).

A l'intérieur de la strophe, le jeu des alternances sera fondamental : l'harmonie de l'ensemble en dépendra pour beaucoup.

Des poètes du XXe siècle comme Apollinaire ou Aragon ont proposé des modifications importantes sur la rime. En particulier, la substitution, à l'alternance classique, d'une nouvelle alternance entre rimes *vocaliques* et *consonantiques :*

> Si pauvre que l'on soit il y fait bon l'hiver
> On y traîne sans fin par la vertu d'un verre
> Moi j'aimais au Rocher boulevard Saint-Germain
> Trouver le noir et or usagé des sous-mains

(ARAGON).

• ***La valeur des rimes.***

On distingue :

— les rimes pauvres, où la seule voyelle finale est répétée :

> (Muse) De qui si souvent le naseau
> ... Viens me réchauffer le cerveau.

(SCARRON).

— les rimes suffisantes : identité de la voyelle finale et de la consonne qui la suit :

> Vois sur ces canaux
> Dormir ces vaisseaux

(BAUDELAIRE).

— les rimes riches : similitude de la voyelle et des consonnes qui l'entourent :

> Comme le souvenir est voisin du remord !
> Comme à pleurer tout nous ramène !
> Et que je te sens froide en te touchant, ô mort,
> Noir verrou de la porte humaine !

(HUGO).



Verlaine, Autoportrait.

— les rimes très riches : plusieurs syllabes identiques de son et d'articulation.

> Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
> Où gît tout un fouillis de modes surannées,
> Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
> Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.
>
> (BAUDELAIRE).

— au-delà, des rimes extraordinaires, acrobatiques (appelées « millionnaires », « léonines »), la limite absolue étant les holorimes :

> Gal, amant de la Reine, alla tour magnanime,
> Galamment, de l'arène, à la Tour Magne à Nîmes.

Cette classification est en réalité toute théorique. La rime est un phénomène esthétique et ce n'est pas sa richesse phonique qui lui assurera à elle seule la qualité. Nous avons d'ailleurs constaté (pp. 282-283), que les théoriciens ont surtout insité sur l'exclusion des rimes banales (mots de même famille, qualificatifs voisins, termes de même catégorie grammaticale, ou de construction similaire). Notons enfin que sont véritablement défectueuses les rimes, dont les deux voyelles ne se prononcent pas exactement de la même façon (ex. *sacré/parfait*), dont l'une des deux s'achève sur une consonne prononcée *(Vénus/nus)*, dont l'une contient une diérèse et l'autre une synérèse *(hier/fier)*, dont l'une contient un singulier, l'autre un pluriel *(vaisseau/canaux)*.

Pour l'orthographe, rappelons que Malherbe avait exigé qu'on rimât également pour l'œil. Cette règle a été abandonnée par la suite.

La complexité accrue des schémas strophiques a certainement poussé les poètes à « enrichir » leur rime : seul moyen pour eux d'éviter que la dispersion soit telle que le fait même du vers disparaisse. On peut en dire autant de la multiplication des enjambements, qui, allongeant artificiellement le vers, risquent de laisser inaperçue la rime dans ce flux syntaxique qui se superpose à la construction métrique.

4. La césure. L'enjambement

• *La césure :*

A l'origine du vers français, la césure était une pause appelée par le sens et la syntaxe, divisant le vers en deux parties. Mais cette pause s'affaiblit rapidement et il fallut les injonctions de la Pléiade pour que la césure marque au moins un arrêt du sens. Cependant, la césure n'est plus la pause d'autrefois (qui correspondait à la pause de la fin de vers), mais une simple coupe, un repos virtuel après un groupe de mots susceptible d'être détaché par le sens. En réalité, de nombreux vers, même à l'époque classique, ne permettent aucun repos à la coupe. La voyelle qui précède celle-ci doit seulement porter obligatoirement un accent.

La césure est interdite après un mot dont le suivant dépend, par exemple, article + substantif, préposition + régime, auxiliaire + participe.

Les césures sont obligatoires dans les vers :
— de 9 syllabes : 4 + 5
— de 10 syllabes : 4 + 6 (ou 5 + 5)
— de 11 syllabes : 5 + 6
— de 12 syllabes : 6 + 6 (ou 4 + 4 + 4 : voir *trimètres*, p. 283).

Le problème de la césure est de toute façon en étroite correspondance avec celui de la rime, et surtout avec celui de la distribution des accents dans le vers.

• *L'enjambement :*

« Il y a enjambement lorsqu'une proposition commencée dans un vers se termine dans le suivant sans le remplir tout entier » (Grammont, op. cit.) Le rejet est la seconde partie de la proposition qui se trouve dans le second vers.

Toléré avec prudence par la Pléiade, proscrit par Malherbe, repris par les Romantiques, l'enjambement n'affaiblit pas la fin du premier vers, mais au contraire *la soutient*. En effet, la voix ne tombe pas mais reste suspendue, provoquant un phénomène d'attente chez l'auditeur. Un enjambement réussi doit combler cette attente par un effet puissant :

> Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,
> Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends.
>
> (HUGO).

> Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème
> De la Mer, infusé d'astres, et lactescent, ...
>
> (RIMBAUD).

On a relevé des enjambements à l'hémistiche même dans les vers classiques; le premier mot suivant l'hémistiche est alors lié par le sens à ce qui précède plus qu'à ce qui suit :

> Seigneur, je ne rends point compte de mes desseins.
>
> (RACINE).

On obtient un *contre-rejet* lorsqu'on commence une proposition dans un vers ou un hémistiche précédant celui qui en contient la plus grande partie :

> Comme le champ de foire est désert, la baraque
> N'est pas ouverte, et sur son perchoir le macaque
> Cligne ses yeux méchants et grignote une noix...
>
> (COPPÉE).

> Tout est dit. A présent, que Dieu lui soit en aide !
>
> (VIGNY).

5. La licence poétique

Selon l'expression consacrée, « les licences poétiques sont bannies quand elles offensent trop la grammaire ».

Cependant, les poètes ont longtemps gardé la facilité d'écrire *encore* ou *encor; jusque* ou *jusques; certe* ou *certes; grâce à* ou *grâces à; remords* ou *remord;* ou bien *Charle, Arle, Athène, Londre...; je voi, je croi, je doi...* Les poètes ont toujours été grands amateurs d'archaïsmes!

Du moment où l'on admet que le singulier peut rimer avec le pluriel, on retire à peu près toute raison d'être aux licences poétiques.



Picasso (1881-1973), *la Muse.*

Le poète et sa Muse, le peintre et son modèle, deux thèmes constamment repris par les peintres et les poètes : l'accès à l'art suppose toujours la médiation féminine.

6. Les vers français

On distingue les différents vers français par le nombre de leurs syllabes. La limite maximale habituelle est de douze syllabes (cas de l'alexandrin). Ceci s'expliquerait par le fait que la série de 12 syllabes correspond à la perception intuitive normale d'un message. Au-delà, l'esprit a besoin de décomposer les éléments. Soit ces vers :

> Muse, royne d'Elicon, fille de mémoire, ô déesse,
> O des poètes l'appui, favorise ma hardiesse.
> Je veu donner aux François un vers de plus libre accordance
> Pour le joindre au luth sonné d'une moins contrainte cadence.
>
> (BAIF)

Nous ne reviendrons pas ici sur le vers de douze syllabes. Essayons seulement de déterminer les genres qui s'accordent le mieux aux vers plus courts :

Le vers de 10 syllabes ou décasyllabe : après avoir été fortement concurrencé par l'alexandrin dans tous ses emplois, il ne réapparaît qu'assez exceptionnellement chez des poètes qui savent lui redonner son ampleur (Musset, Valéry...).

Le vers de 9 syllabes : assez peu usité, sinon en poésie lyrique, aux XVIe et XIXe siècles.

Le vers de 8 syllabes ou octosyllabe : pas de coupe fixe. Vers lyrique, vers de l'ode et de la poésie légère, employé au XVIe et au XIXe siècles.

Le vers de 7 syllabes : vers léger et saccadé. Apprécié par les poètes qui savent jouer habilement des coupes et des accents. Poésie légère ou ironique.

Les vers plus brefs ont été rarement utilisés pour eux-mêmes, sauf dans les chansons, et souvent mêlés à d'autres plus longs.

7. Les accents. Le rythme

Étant un flux musical qui se poursuit dans la durée temporelle, le vers a un certain mouvement, une certaine vitesse, enfin un rythme. Ce rythme dépend du jeu des accents, qui sont fort nombreux en français malgré l'extrême régularité de notre langue par rapport aux langues dont la prosodie est fondée sur l'agencement des atones et des toniques.

Il faudrait tenir compte, dans une analyse complète, de l'accent tonique (qui en francais frappe la dernière syllabe accentuée du mot ou du groupe), de l'accent d'intonation grammaticale, de l'accent mélodique (exclamation, interrogation, énonciation), de l'accent d'insistance (affectif), ainsi que des modifications provoquées par le fait de la diction poétique (ralentissement du débit, développement de l'importance des accents toniques).

Pour simplifier, remarquons que la vitesse, la force, la longueur (subjective) d'un vers dépendent du nombre, de l'intensité, du regroupement de ses accents.

Ceci ne signifie pas qu'un rythme est d'autant plus expressif qu'il est plus accidenté. Il s'agit de savoir s'il épouse ou non le mouvement de la pensée et du sentiment.

La périodicité régulière des vers de Baudelaire est aussi expressive que la rudesse de ceux de Hugo :

> Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille.
> Tu réclamais le Soir ; il descend, le voici :
> Une atmosphère obscure enveloppe la ville,
> Aux uns portant la paix, aux autres le souci.
>
> (BAUDELAIRE).

> Ils ont voté ! Troupeau que la peur mène paître
> Entre le sacristain et le garde champêtre,
> Vous qui, pleins de terreur, voyez, pour vous manger,
> Pour manger vos maisons, vos bois, votre verger,
> Vos meules de luzerne, et vos pommes à cidre,
> S'ouvrir tous les matins les mâchoires d'une hydre...
>
> (HUGO).

Tout le problème revient à ne pas sombrer dans la monotonie de l'indifférence ou de l'excès. Ce qui importe autant que le mouvement rythmique de quelques vers, est l'habileté de leur insertion à l'intérieur du mouvement global du poème. On soulignera aussi sur quelles consonnes et sur quelles voyelles « tombe » l'accent : c'est par là que l'étude du rythme débouche sur celle de l'harmonie.

8. L'art des sons et l'harmonie

De même que la langue quotidienne affectionne certaines onomatopées ou certains mots qui évoquent par eux-mêmes une idée ou une chose : (le poisson *frétille*, le *grincement* des dents...), de même la poésie a adopté des procédés apparentés, même pour évoquer des phénomènes intellectuels fort éloignés de toute sensation immédiate (cf. Mallarmé, *Le vierge le vivace...*, pp. 240-242).

En ce sens, la poésie est un art de la suggestion, que le sonnet des *Correspondances* (voir p. 115) de Baudelaire, résume bien, en dehors de toute question d'école. Il y a tout un univers du mot *rouge*, du mot *chat*, mais aussi de telle ou telle voyelle mise en rapport avec une consonne, et qui plus est, avec un autre groupe syllabique défini. Univers informe tant que le sens ne lui pas donné raison d'être, mais univers virtuel que le poète aura à faire surgir.

L'harmonie d'un texte dépendra de l'union de ces phonèmes entre eux, de leur musique. A ce degré, tout est jeu de rappels, d'échos, de modulations, voire d'oppositions.

III. LES FORMES

En dehors des règles intéressant les éléments caractéristiques du vers, les poètes et les théoriciens du vers ont élaboré des structures où grouper les vers : des formes de poèmes.

On ne peut comprendre le sens de ces classifications qu'à la lumière de l'évolution de la poésie et de ses motivations.

L'exemple de la poésie populaire avant le XVIe siècle

Si la conception que se faisaient de la poésie les troubadours et les trouvères était déjà recherchée et élevée (voir pp. 138 et 153), il faut bien avouer en revanche que la poésie, ou plutôt la versification, apparaissait dans la plupart des cas comme un moyen commode de *réciter* un texte parfois fort long, en s'appuyant sur l'assonance, la rime et le rythme (sans parler de la musique). Le jongleur du Moyen Age est en ce sens le frère du *griot* africain, qui débite, sur une mélopée, l'histoire ou l'épopée de la tribu ou de l'ethnie. La « poésie » est le véhicule normal de toutes les cultures orales.

En un certain sens, même à notre époque, où paradoxalement la lecture solitaire du poème s'est substituée à sa diction, la poésie populaire s'est réfugiée dans la « chanson ». L'expression « poète de la chanson », s'est imposée, et on retrouverait dans cette « poésie populaire » les mêmes tendances que dans la poésie de toute époque : lyrique, dramatique, fantaisiste, voire épique et tragique.

Le support musical

Voici à ce propos un extrait du premier art poétique français, celui d'Eustache Deschamps (1346-1406) :

> « Nous avons deux musiques, dont l'une est *artificielle* et l'autre *naturelle*.
>
> L'artificielle est celle dont dessus est fait mention (ce que nous appelons la musique habituellement) ; et est appelée artificielle de son art, car par ses six notes, qui sont appelées us, ré, mi, fa, sol, la, l'on peut apprendre à chanter, mettre d'accord, chanter en octave, en quinte, tierce, (...)
>
> L'autre musique est appelée *naturelle* pour ce qu'elle ne peut être apprise à nul, si son propre courage naturellement ne s'y applique, et est une musique de bouche en proférant paroles métrifiées, aucune fois en *lais*, autrefois en *ballades*, autrefois en *rondeaux simples et doubles*, et en *chansons balladées* (...)
>
> Les chansons naturelles sont délectables et embellies par la mélodie et les parties de dessus, parties de soprano et parties de haute-contre du chant de la musique artificielle. Et néanmoins est chacune de ces deux plaisante à ouïr par soi. »
>
> *(L'Art de ditier).*

« Dans ce pays, la foudre fait germer la pierre » (Jacques Dupin) ▶



On sait que de nombreux poèmes de Ronsard furent mis en musique. Dans son *Abrégé de l'art poétique françois* (1565) Ronsard ne cache pas l'importance qu'il accorde à cette possibilité :

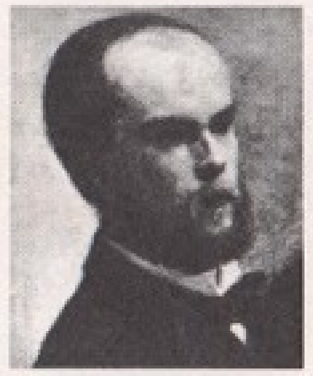
> « A mon imitation, tu feras tes vers masculins et fœminins tant qu'il te sera possible, pour estre plus propres à la musique et accord des instruments, en faveur desquels il semble que la Poësie soit née, car la Poësie sans les instruments, ou sans la grâce d'une seule ou plusieurs voix, n'est nullement agréable, non plus que les instruments sans estre animez de la melodie d'une plaisante voix. »

Jamais texte n'aura montré plus précisément l'influence de la musique sur la versification... A la même époque, un poète qui fit partie de la Pléiade, Baïf, tenta de composer des vers fondés comme les vers latins sur l'alternance des voyelles longues et brèves.

Nous avons vu que si la musique « artificielle » peut parfaitement épouser la poésie française, il est vain de chercher dans notre langue une musique intérieure étrangère à son harmonie et à sa régularité d'intonation. Ce qui ne veut pas dire que la poésie française ne puisse être musicale : bien au contraire, la musique verbale est inséparable de la poésie, mais il s'agit d'une harmonie entre les sons (voir p. 293), de jeux sur le rythme, et non d'une prétendue musicalité naturelle qui tiendrait aux structures phonologiques de la langue.

Le grand art de la poésie consiste, en un certain sens, à intégrer dans l'harmonie du vers, dans la musique de la phrase, cette musique instrumentale ou vocale qui s'y surajoutait. On peut se demander si ce n'est pas la réussite de poètes comme Verlaine ou Apollinaire. La musicalité des poèmes de Verlaine arrive en effet à suggérer une correspondance, une analogie entre quelques notations impressionnistes et les plus lointaines profondeurs des états d'âmes.

MON RÊVE FAMILIER



Paul Verlaine

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime,
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.

5 Car elle me comprend, et mon cœur transparent
Pour elle seule, hélas ! cesse d'être un problème
Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême,
Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant.

Est-elle brune, blonde ou rousse ? — Je l'ignore.
10 Son nom ? Je me souviens qu'il est doux et sonore
Comme ceux des aimés que la Vie exila.

Son regard est pareil au regard des statues,
Et, pour sa voix lointaine, et calme, et grave, elle a
L'inflexion des voix chères qui se sont tues.

VERLAINE,
Poèmes Saturniens.

Paul Verlaine

« IL PLEURE DANS MON CŒUR... »

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville.
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?

5 O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits !
Pour un cœur qui s'ennuie,
O le chant de la pluie !

Il pleure sans raison
10 Dans ce cœur qui s'écœure.
Quoi ! nulle trahison ?
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi,
15 Sans amour et sans haine,
Mon cœur a tant de peine !

VERLAINE
Romances sans paroles.

Rappelons enfin qu'en dehors de la chanson, la musique continue de s'appuyer sur la poésie, quand elle les transforme en *lieder* (Beethoven, Schubert, Schumann...) ou en *mélodies* (Fauré, Ravel, Debussy...) Mais c'est un problème de nature bien différente : le poème sert alors de support à l'inspiration du musicien.

Les formes fixes

A l'origine, les poèmes français étaient composés en laisses, comme nous l'avons montré (voir p. 280). Chaque laisse est consacrée à un épisode ou à un moment bien défini de tel ou tel épisode. Ensuite, des libertés seront prises, et le sens ne coïncidera plus nécessairement avec la division formelle. De toute façon, cette composition a permis à des poèmes de genres bien différents de se développer. L'introduction de la rime allait accroître la diversité et la complexité des formes.

On relève au Moyen Age un grand nombre de genres en dehors de la chanson de geste, tant dans le domaine de la poésie courtoise (voir pp. 153-156) que dans celui du lyrisme (chanson de toile, aube, pastourelle, « congés », etc.) ou du satirique (fabliaux), du didactique, du religieux, de l'allégorique. Sans oublier toutes les variations sur l'épopée, et le roman en vers.

Progressivement (dès le XIVe siècle) les genres vont se discipliner en se pliant à des formes fixes, qu'un certain nombre d'habitudes, en particulier dans le domaine lyrique, annonçaient. Le nom de Guillaume de Machaut est inséparable de cette évolution.

Parmi ces formes fixes qui vont connaître jusqu'à la Pléiade (voir p. 282) un grand succès, et qui seront parfois reprises par les poètes mondains du XVIIe siècle et parfois au XIXe, relevons les noms du rondeau, du virelai et de la ballade.

Le rondeau

Il vient de la danse qui lui a donné son nom. Il apparaît vers 1250. Sa forme a évolué jusqu'au XVe siècle. Il compte treize vers, sur deux rimes, avec un refrain qui généralement reprend les premiers mots du premier vers. Il se découpe en trois parties : 5 vers, 3, 5. Le refrain se trouve après la seconde et la troisième parties.

En principe, les rimes sont utilisées selon le schéma suivant : AABBA AAB AABBA. Voici par exemple un rondeau de Clément Marot (1496-1544) :

Clément Marot

DE SA GRANDE AMYE

Dedans Paris, ville jolie,
Un jour, passant mélancolie,
Je prins alliance nouvelle
A la plus gaye damoyselle
5 Qui soit d'icy en Italie.

D'honnesteté elle est saisie,
Et croy (selon ma fantaisie)
Qu'il n'en est gueres de plus belle
Dedans Paris.

10 Je ne la vous nommeray mye,
Sinon que c'est ma grand'amye ;
Car l'alliance se feit telle
Par un doulx baiser que j'eus d'elle,
Sans penser aucune infamie,
15 Dedans Paris.

Le virelai

Cette forme, dont la grande vogue date du XVe siècle a connu des modifications assez nombreuses, mais son principe repose, comme pour le rondeau, sur un refrain qui s'intercale entre les strophes (deux ou trois) en reprenant les vers de la première, soit dans l'ordre, soit en les inversant. En outre, les rimes « viraient » (d'où le nom de cette forme) d'une strophe sur l'autre, c'est-à-dire que la rime la moins employée de la première strophe était celle qui dominait la seconde, etc.

« Quelle pâleur te frappe, rivière souterraine, quelle artère en toi se rompt, où l'écho retentit de ta chute ? »

(Yves Bonnefoy) ▶



La ballade

Le modèle de cette forme, avec des remarques sur sa composition a été donné pp. 162-163, à propos d'une ballade de François Villon.

Rappelons aussi que l'envoi qui s'est greffé sur la ballade s'adresse (par le mot *Prince...*) au prince du puy, c'est-à-dire de la confrérie poétique à laquelle l'auteur se rattache.

Cette forme, cultivée avec grand succès par un Villon ou un Charles d'Orléans entre autres, a d'abord souffert du dédain de la Pléiade, pour être de nouveau reprise par le XIX[e] siècle.

Suivant la tradition de Villon, Jean Richepin (1849-1926) nous en offre plusieurs en argot moderne, dans *La chanson des gueux* (1876) :

Jean Richepin

BALLADE DU RÔDEUR DE PARIS

Bon sang d' bon Dieu ! quel turbin[1] !
J' viens d' mett' mon pied dan' eun' flaque :
C'est l'hasard qui m'offre un bain.
V'lan ! v'là l' vent qui m' fiche eun' claque
5 Fait vraiment un froid d'attaque.
Quand j' pens' que j' suis pas couvert
Et qu' j'ai pas d' poils comme un braque !
C'est pas rigolo, l'hiver.

R'mouchez-moi[2] un peu c' larbin[3]
10 Sous sa fourrure ed' cosaque.
Comme i' pu' bon l'eau d' Lubin !
I' s' four' dans son col qui craque
Comme un' areng dans sa caque.[4]
Oh ! la ! la ! c't' habillé d' vert !
15 Oui, mais moi, v'là que j' me plaque.[5]
C'est pas rigolo, l'hiver.

Et ç'uilà, l'est pas lambin,[6]
Nom de nom ! Comme i' s' détraque,[7]
Avec son bec-ed'-corbin[8]
20 Et son londrès[9] neuf qu' i' sacque [10] !
Tiens ! i' rent' dans sa baraque.
La mienne est à ciel ouvert,
Avec un parquet d' déflaque[11].
C'est pas rigolo, l'hiver.

ENVOI

25 Prince, il fait nuit ; l' ciel s'opaque.
Viens-tu ? J' vas poisser d' l'auber...[12]
Au bagn' j'aurai eun' casaque !
C'est pas rigolo, l'hiver.

JEAN RICHEPIN,
La Chanson des Gueux,
éd. Fasquelle.

1. Travail.
2. Regardez.
3. Valet (pris ici par antiphrase).
4. Baril où sont conservés les harengs.
5. Je tombe à plat.
6. Qui agit avec lenteur.
7. Il s'agite.
8. Bec de corbeau.
9. Cigare havanais.
10. Rejette.
11. Eau sale.
12. Voler de l'argent.

On pourrait encore citer plusieurs autres formes fixes dont beaucoup dérivent de celles que nous avons citées : le lai, la villanelle, le triolet, le rondel, le rondeau redoublé, le chant royal, l'acrostiche...

On se souvient d'autre part (p. 282) que la Pléiade a préféré revenir aux genres antiques. Avec cette exception majeure du sonnet, dont nous avons cité dans les pages précédentes de nombreux exemples.

Le sonnet

Il vient d'Italie. Introduit en France au XVI[e] siècle par Marot, pratiqué ensuite par Mellin de Saint-Gelais et Maurice Scève, puis Jacques Pelletier du Mans, il est mis en honneur par Du Bellay et Ronsard.

Il compte quatorze vers habituellement disposés en quatre strophes, deux quatrains, deux tercets (encore que cette disposition soit contestable, voir pp. 158-160 à propos du sonnet de Louise Labbé). Même disposition de rimes dans les deux quatrains. On distingue traditionnellement une forme *régulière* des tercets : CCD EDE et une forme *irrégulière* : CCD EED.

Baudelaire explique ainsi la fécondité de cette forme :

« Quel est donc l'imbécile (c'est peut-être un homme célèbre) qui traite si légèrement le sonnet et n'en voit pas la beauté pythagorique? Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. Tout va bien au sonnet, la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique. Il y a là la beauté du métal et du minerai bien travaillés... » *(Lettre à Armand Fraisse,* 18 février 1860).

Enfin, certaines formes inconnues ou peu usitées même avant la Pléiade connaîtront à l'époque moderne un certain succès, comme l'ïambe (voir pp. 190-191, un extrait des *Iambes* de Chénier), la terza rima, le pantoum.

Le problème de la strophe

Une strophe est un groupement de plusieurs vers dont le système de rimes doit être complet, cohérent et organique. La correspondance du sens et de la forme est nécessaire dans une strophe réussie. La difficulté est accrue par le fait qu'au-delà de quatre vers la strophe a tendance à se disloquer : en effet, quand les deux rimes ABAB ou ABBA ont été données, le cinquième vers risque de paraître surajouté artificiellement. Toute l'habileté du poète sera de nous faire attendre la suite en compliquant le système.

Par exemple, une strophe de cinq vers sera organique si on y trouve la disposition ABAAB :

Je vis d'abord sur moi des fantômes étranges
Traîner de longs habits ;
Je ne sais si c'étaient des femmes ou des anges !
Leurs manteaux m'inondaient avec leurs belles franges
De nacre et de rubis.

(ALFRED DE MUSSET, *Vision*).

Mais les longues strophes de plus de six vers doivent user d'autres procédés concernant le rythme général de la strophe, la ponctuation, le sens, pour préserver leur unité.

Généralement, le poète utilise des strophes ayant même disposition des rimes, à l'intérieur du même texte. Il peut aussi faire alterner deux systèmes; plus rarement il s'autorisera à varier à volonté des schémas différents.

L'excès de formalisme a-t-il nui à la création poétique ?

En 1714, date de sa *Lettre à l'Académie,* Fénelon se demandait, si « nos plus grands poètes français (n'ont pas été) gênés par les lois rigoureuses de notre versification » : « On a appauvri, desséché, et gêné notre langue. Elle n'ose jamais procéder que suivant la méthode la plus scrupuleuse et la plus uniforme de la grammaire. »

On pourrait ajouter que les conditions sociales de la production poétique ne pouvaient qu'accroître le danger de réduire la poésie à un pur exercice de rhétorique et à un agrément mondain. Dans la poésie aristocratique et prétendue savante, l'ingéniosité et l'artifice peuvent se substituer à l'inspiration ou à l'authenticité du sentiment. Les prétentions orphiques du verbe sont toujours inquiétantes pour une société fondée sur l'ordre, la raison et la « nature » (telle qu'on l'entend au sens classique).

Cette conception a de graves conséquences : — dédain de la poésie populaire, des sources vivantes de l'expression nationale : — rejet, et par là même oblitération des talents spontanés, sauvages, des non-lettrés (pour la plupart de nos contemporains la *vraie* poésie est encore celle qui obéit à la versification classique et qui est sanctionnée par la reconnaissance des érudits); — soumission de la poésie la plus familière ou la plus naturelle aux mêmes schémas. Cet ensemble de conséquences a dû jouer un rôle particulièrement néfaste aux époques les moins fécondes parce que les plus soumises à l'artifice (XVIIe et XVIIIe siècles). On a pu oublier que si un grand nombre de règles se justifiaient par des causes d'ordre linguistique, phonétique, ou rythmique, elles n'en constituaient pas pour autant l'essence de l'expression poétique.

Déjà les poètes de la Pléiade, ces Orphées de cour, avaient à plaire à un public de lettrés et de savants, et qui plus est aux Princes qui les aidaient à vivre... En outre, si encore pendant bien longtemps la poésie se dira ou se chantera, elle commence à se diffuser imprimée. Son caractère *oral* était voué à céder de plus en plus de terrain : or, le poème *écrit,* en s'adressant à la caste de ceux qui possèdent le privilège de savoir lire, et en devenant objet de culture « aristocratique », aura tendance à se compliquer, à répondre autant, sinon plus, au plaisir des yeux, qu'à celui de l'oreille, à se cristalliser en perle d'intelligence. N'oublions pas que ce facteur matériel de l'écriture et les conditions sociales de la production poétique influent aussi sur le destin des formes poétiques, comme de leur réception culturelle.

La fin du XVIe siècle accentuera le caractère artificiel de cette poésie de luxe et d'agrément. L'atmosphère italianiste de la Cour allant dans le même sens. La gloire d'un Philippe Desportes (1546-1606) s'explique par cette évolution. Travail parfaitement ciselé, habile, impersonnel, fait sur commande des Grands.

La protection officielle qu'un Richelieu assurera aux écrivains au XVIIe siècle, ne pouvait guère qu'aggraver la situation. Les esprits libres sont mis au ban d'une société qui demande à ses poètes de la célébrer. Il faut qu'ils chantent le Roi, ses guerres, la religion officielle. Et l'on doit constater que jusqu'à une époque relativement récente, les esprits sont restés fidèles au mythe d'une culture classique sans francs-tireurs. Le théâtre et la poésie baroques ont mis beaucoup de temps à s'imposer.

A côté des poètes de cour, on doit citer leurs cousins, les poètes de salon. Ici, la poésie devient jeu de société et divertissement mondain. Voiture (1597-1648) incarne la frivolité en matière de poésie. Si l'amour n'est guère que son seul sujet, il ne l'approfondit jamais, mais en tire le motif de mille galanteries. Les formes fixes connaissent alors une nouvelle floraison. Il s'y ajoute toutes sortes de jeux, dont les *énigmes* et les *métamorphoses* peuvent passer pour les moins négligeables.

Voici par exemple un rondeau que Voiture écrivit en 1633, alors que, séjournant en Espagne, il était informé de la prétention de Godeau, un poète encore plus petit que lui (par la taille, s'entend); Godeau voulait lui prendre sa place jusque-là incontestée, auprès des habitués de l'Hôtel de Rambouillet (le salon le plus célèbre du siècle, animé par Mme de Rambouillet : un comble de raffinement et de mondanité).



Bosse (1602-1676), *L'ouïe.* Abraham Bosse est l'auteur de 1 506 planches représentant un tableau complet de la société française du XVIIe siècle.

« COMME UN GALANT ET BRAVE CHEVALIER... »

Comme un galant et brave chevalier,
Vous m'appelez en combat singulier
D'amour, de vers et de prose polie.
Mais à si peu mon cœur ne s'humilie[1] :
5 Je ne vous tiens que pour un écolier.

Et fussiez-vous brave, docte et guerrier,
En cas d'amour[2] n'aspirez au laurier.
Rien ne déplaît à la belle Julie[3]
Comme un galant.

10 Quittez l'amour : ce n'est votre métier.
Faites des vers, traduisez le psautier[4].
Votre façon d'écrire est fort jolie.
Mais gardez-vous de faire de folie,
Ou je saurai, ma foi, vous châtier
15 Comme un galant.

Les œuvres de M. de Voiture, Poésies.

1. Ne s'abaisse.
2. En matière d'amour.
3. Fille de Madame de Rambouillet, que « courtise » Antoine Godeau, surnommé « le nain de Julie ».
4. Recueil de psaumes.

Après la Fronde, la production de ce genre d'œuvres ne cessera de foisonner et de s'accroître. Poésie de circonstance, non au sens élevé où l'entendront Goethe et Hegel, mais comme art de broder n'importe quelle badinerie sur n'importe quel événement, la seule condition étant l'élégance formelle.

Certainement, il y eut dans ce siècle des renégats, des malheureux : le genre burlesque fut peut-être une forme de refus. Mais il faudra que le poète trouve un autre cadre social pour, en toute liberté — y compris sur le plan économique — laisser son génie s'épanouir.

Le XIXe siècle connaîtra parallèlement la libération morale du poète et l'élargissement des formes traditionnelles, jusqu'à leur contestation pure et simple. Le *poète maudit* par la société ne risque plus rien à lui déplaire... puisque même s'il lui donne *Les Fleurs du Mal*, elle le punit ainsi :

Le Tribunal,

Attendu que l'erreur du poète, dans le but qu'il voulait atteindre et dans la route qu'il a suivie, quelque effort de style qu'il ait pu faire, quel que soit le blâme qui précède ou qui suit ses peintures, ne saurait détruire l'effet funeste des tableaux qu'il présente au lecteur, et qui, dans les pièces incriminées, conduisent nécessairement à l'excitation des sens par un réalisme grossier et offensant la pudeur...

Condamne Baudelaire à 300 francs d'amende...

Comme la suppression des pièces portant les numéros 20, 30, 39, 80, 81 et 87 du recueil.

Condamne Baudelaire, Poulet-Malassis et de Boise solidairement aux frais liquidés à 17 francs, 35 centimes, plus de 3 francs pour droit de poste. Et non compris les frais de signification du présent jugement à Poulet-Malassis, ni les frais de capture s'il y a lieu.

Fixe à une année la durée de contrainte par corps qui pourra être exercée contre Baudelaire.

Au Palais de Justice, le jeudi vingt août 1857.

(Cité par P. CHARPIER et P. SEGHERS, *L'art poétique*.)

CHRONOLOGIE DE LA POÉSIE FRANÇAISE

TABLEAU I - DES ORIGINES A 1585 (MORT DE RONSARD)

DATES	ÉVÉNEMENTS LITTÉRAIRES	ŒUVRES THÉORIQUES	ÉCOLES ET MOUVEMENTS
IXe et Xe siècles	**880** : ***Séquence de sainte Eulalie.*** **900** : ***Vie de saint Léger.***	**899** : ***De Musica*** (Odilon de Cluny).	
XIe et XIIe siècles	**1050** : ***Vie de saint Alexis.*** **1060** : ***Chanson de Roland.*** **1110** : Œuvres de Guillaume IX d'Aquitaine. ***Alexandre*** (Albéric). **1160** : Débuts de Chrétien de Troyes. **1175** : Début du ***Roman de Renart. Lais*** de Marie de France. **1180** : Débuts d'Arnaut Daniel. fin du XIIe : Œuvres de Gace Brulé, Jean Bodel, Conon de Béthune.	**1160** : Averroès entreprend son commentaire d'***ARISTOTE.*** **1170** : ***Ars Versificatoria*** (Mathieu de Vendôme).	début XIIe siècle : LES TROUBADOURS (poésie lyrique en langue d'oc) vers 1160 : LES TROUVÈRES (poésie lyrique en langue d'oïl)
XIIIe et XIVe siècles	**1220** : ***Huon de Bordeaux. Lancelot - Graal.*** **1230** : Premières œuvres de Rutebeuf. **1236** : ***Roman de la Rose*** (Guillaume de Lorris). Milieu du XIIIe : œuvres de ***THIBAUD DE CHAMPAGNE,*** Colin Muset, Adam de la Halle. **1270** : ***Jeu de la Feuillée*** (Adam de la Halle). **1276** : Jean de Meung continue ***le Roman de la Rose.*** **1350** : ***Poésies*** de Froissart. **1360** : Œuvres de Guillaume de Machaut. **1390** : Débuts de Christine de Pisan.	**1343** : Traité de ***Leys d'Amors.*** **1370** : ***Art de ditier (EUSTACHE DESCHAMPS).*** **1370-1380** : traduction de la ***Politique*** d'Aristote.	moitié du XIIIe siècle première partie du XIVe siècle : LES RHÉTORIQUEURS (Guillaume de Machaut, E. Deschamps, Alain Chartier, Charles d'Orléans, Villon...)
XVe siècle	**1415** : Débuts de Charles d'Orléans. **1424** : ***La Belle Dame sans merci*** (Alain Chartier). **1456-1462** : Œuvres de ***FRANÇOIS VILLON.***	**1450** : Marsile Ficin révèle ***PLATON*** aux humanistes italiens.	Début du XVIe siècle
XVIe siècle	Début du XVIe : Œuvre de Jean Lemaire de Belges. **1532** : Publication des ***poèmes*** de ***CLÉMENT MAROT.*** **1544** : ***Délie*** de ***MAURICE SCÈVE.*** **1547** : ***Œuvres poétiques*** de Jacques Peletier. **1549** : ***Les Erreurs amoureuses*** (Pontus de Tyard). ***L'Olive (DU BELLAY).*** **1550** : ***Odes (RONSARD).*** **1552** : ***Les Amours*** (Ronsard) ***Hymnes*** (Ronsard). A la même époque : publication des œuvres de Baïf, de ***LOUISE LABÉ,*** d'Olivier de Magny, Pontus de Tyard. **1558** : ***Les Antiquités de Rome, les Regrets, Divers Jeux rustiques*** (Du Bellay). **1562** : ***Microcosme*** (Maurice Scève). ***Discours*** (Ronsard). **1565** : ***Élégies, Mascarades, Bergerie*** (Ronsard). A la même époque : œuvres de Jodelle, Rémy Belleau et Baïf. Débuts de Desportes. **1578** : ***La Semaine*** (Du Bartas). ***Sonnets pour Hélène*** (Ronsard). (En 1577 d'Aubigné entame la édaction des ***Tragiques.***)	**1541** : Traduction de ***l'Art poétique*** d'HORACE par Jacques Peletier. **1548** : ***Art poétique*** (Thomas Sébillet). **1549** : ***Défense et illustration de la langue française*** (Du Bellay). **1555** : ***L'Art poétique*** (J. Peletier). **1565** : ***Abrégé de l'Art poétique français*** (Ronsard).	vers 1540 : Pendant quelques années l'école marotique assure la transition avec la période suivante. 1547-1549 : LA PLÉIADE (Ronsard, Du Bellay, Baïf, Jodelle, Pontus de Tyard, Belleau, Peletier...) Mort de Ronsard en 1585 fin du XVIe siècle : Une poésie de combat avec les guerres civiles Une poésie de cour autour de Desportes.

TABLEAU II - DE LA MORT DE RONSARD A 1820 (DÉBUTS DE LAMARTINE)

DATES	ÉVÉNEMENTS LITTÉRAIRES	ŒUVRES THÉORIQUES	ÉCOLES ET MOUVEMENTS
XVIIe siècle	**1587** : Débuts de ***MALHERBE.*** **1591** : ***Psaumes*** de Desportes. **1597** : Publication des œuvres de Jean de Sponde. de 1600 à 1610 : œuvres d'Honoré d'Urfé, Jean de Lingendes, Bertaud. **1609** : ***Satires*** (Mathurin Régnier). **1613** : ***Théorèmes*** (1re partie) (La Céppède). **1615-1623** : Séjour de Marino à Paris. **1616** : Publication des ***Tragiques*** (D'Aubigné). **1621-1623** : Publication des œuvres de ***THÉOPHILE.*** **1625** : ***Les Bergeries*** (Racan). **1629-1653** : Œuvres de Saint-Amant. **1633-1649** : Œuvres de Tristan. **1641** : ***La guirlande de Julie.*** A la même époque : œuvres de ***VOITURE,*** Scarron, Godeau, Scudéry, Malleville. **1646** : ***Poésies*** de Maynard. **1650-1660** : Œuvres de Chapelain, Sarasin, ***CYRANO DE BERGERAC,*** Racan. **1666** : Premières ***Satires*** de ***BOILEAU.*** **1668** : Premières ***Fables*** de ***LA FONTAINE.*** **1670** : Première ***Épître*** de ***BOILEAU.*** **1678** : Deuxième recueil des ***Fables*** de La Fontaine. **1694** : Dernier recueil de ***Fables*** de la Fontaine.	**1605** : ***Art poétique*** (Vauquelin de la Fresnaye). **1647** : ***Remarques sur la langue française*** (Vaugelas). **1671** : Œuvres du P. Bouhours. **1674** : ***Art poétique*** (Boileau). ***Réflexions sur la poétique*** (P. Rapin). **1687** : ***Le Siècle de Louis le Grand*** (Ch. Perrault). ***Épître à Huet*** (La Fontaine) **1688** : ***Parallèles des Anciens et des Modernes*** (Perrault). **1694** : ***Réflexions critiques sur Longin*** (Boileau).	Fin XVIe siècle Époque de crise et de transition, les valeurs de la Renaissance mises en cause. vers 1600 – LA POÉSIE BAROQUE – vers 1660 vers 1660 – LA POÉSIE « CLASSIQUE » ET ACADÉMIQUE – début du XIXe 1605 : arrivée de Malherbe à Paris Il groupe autour de son enseignement une « école » de disciples. Il annonce par sa rigueur le classicisme. Il meurt en 1626. Dès le début du siècle, et surtout de 1630 à 1670, prolifère une poésie de salon, souvent « précieuse » et mondaine. 1640-1660 mode burlesque
XVIIIe siècle	**1701** : Grande édition des ***œuvres*** de Boileau. A partir de 1710, œuvres de J.-B. Rousseau. **1723** : ***La Henriade*** (VOLTAIRE). Jusqu'à sa mort (1778) Voltaire écrit de nombreux poèmes philosophiques, des épîtres, etc.). Deuxième partie du siècle : œuvres de Saint-Lambert, Delille, Écouchard-Lebrun, Gilbert, Léonard, Bertin. **1778** : ***Élégies*** (Parny). **1785** : Premières ***Idylles*** et ***Élégies (CHÉNIER).*** **1792** : ***Fables*** de Florian. **1794** : ***Iambes*** (Chénier).	**1707-1715** : Œuvre théorique de Houdar de la Motte. **1714** : ***Lettre à l'Académie (FÉNELON).*** **1719** : ***Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*** (Abbé du Bos). **1742** : ***Réflexions sur la poétique*** (Fontenelle). (Diverses critiques et polémiques : d'Alembert, Montesquieu, Vauvenargues, Buffon.) **1750-1760** : Articles de DIDEROT dans ***l'Encyclopédie*** Dès la seconde partie du siècle, le romantisme a déferlé dans les autres pays européens, Angleterre, Allemagne. Influence déterminante de ce mouvement sur les jeunes générations. **1800** : ***De la littérature*** (Mme de Staël). **1813** : ***De l'Allemagne*** (Mme de Staël). A partir de 1814 : traductions de Byron, de Walter Scott.	(LA POÉSIE « CLASSIQUE » ET ACADÉMIQUE, suite) début du XIXe

TABLEAU III - DES DÉBUTS DE LAMARTINE A 1900

DATES	ÉVÉNEMENTS LITTÉRAIRES	ŒUVRES THÉORIQUES	ÉCOLES ET MOUVEMENTS
XIXe siècle	**1819** : Publication des œuvres d'André Chénier. **1820** : *Méditations (LAMARTINE).* **1822** : Les *Odes (HUGO).* **1824** : *Odes et Ballades* (Hugo). **1826** : *Poèmes antiques et modernes (VIGNY).* **1827-1828** : Traduction de *Faust* par *NERVAL.* **1829** : *Les Orientales* (Hugo). **1830** : *Les Contes d'Espagne et d'Italie (MUSSET).* *Harmonies* (Lamartine). **1831-1840** : Œuvres nombreuses de Victor Hugo, Lamartine, Musset, etc. **1842** : *Les Cariatides* (Banville). *Gaspard de la nuit (ALOYSIUS BERTRAND).* **1852-1872** : *Émaux et Camées* (Gautier). **1852-1874** : *Poèmes antiques* (Leconte de Lisle). **1854** : *Les Filles du Feu. - Les Chimères* (Nerval). **1854-1860** : *La Fin de Satan* (Hugo).	**1823** : *Racine et Shakespeare* (Stendhal). Controverses des tenants de l'académisme et des romantiques (Guiraud, Deschamps). **1825** : Grande vogue de Byron, Scott, Goethe, Schiller. **1827** : *La Préface de Cromwell* (Hugo). *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français* (Sainte-Beuve). **1830** : Bataille *d'Hernani.* **1832** : *Préface d'Albertus (GAUTIER).* **1834** : *Préface de Mademoiselle de Maupin* (Gautier). **1845-1859** : *Curiosités esthétiques (BAUDELAIRE).* **1848-1890** : *L'Avenir de la Science* (Renan). Influence croissante de Schopenhauer. **1854-1856** : Traduction de *POE* par Baudelaire. Importance de l'influence wagnérienne et nietzschéenne.	LE ROMANTISME (Lamartine, Hugo, Musset, Vigny...) *L'école romantique.* 1824 : constitution du Cénacle, groupement des jeunes Romantiques. 1827 : deuxième Cénacle. 1827-1830 : la « bataille » romantique. 1830 : développement du romantisme social et philosophique. 1835 : Gautier lance la doctrine de l'Art pour l'Art, dont le Parnasse sera l'héritier. Nerval, Baudelaire, le Hugo des années 1855, le Vigny des *Destinées* commencent le mouvement symboliste.
XIXe siècle	**1857** : *Odes funambulesques* (Banville). *Les Fleurs du Mal* (Baudelaire). **1859-1883** : *La Légende des Siècles* (Hugo). **1861-1866** : *Petits Poèmes en Prose* (Baudelaire). **1862-1878** : *Poèmes barbares* (Leconte de Lisle). **1864** : *Les Destinées* (Vigny). **1866** : *Poèmes saturniens* (VERLAINE). **1866-1871-1876** : Premier, deuxième et troisième *Parnasse contemporain.* **1868** : *Les Chants de Maldoror (LAUTRÉAMONT).* **1869** : *Igitur (MALLARMÉ).* *Les Fêtes galantes* (Verlaine). **1871** : *Le Bateau ivre (RIMBAUD).* **1873** : *Une Saison en Enfer* (Rimbaud). de 1869 à 1878 : Œuvres de Sully-Prudhomme, Tristan Corbière, Charles Cros. **1876** : *Après-midi d'un Faune* (Mallarmé). **1881-1891** : *Sagesse* (Verlaine) *Jadis et Naguère, Les Poètes maudits, Amour,* etc. **1885** : *Les Complaintes* (Laforgue). **1886** : *Illumination* (Rimbaud). **1887** : *Poésies* (Mallarmé). Dernières années du siècle : œuvres de Maeterlinck, Moréas, Verhaeren, Rémy de Gourmont, Alfred Jarry, Francis Jammes, Paul Fort, O.V. de Milosz, Anna de Noailles. **1893** : *Les Trophées* (Heredia). **1897** : Débuts de *VALÉRY.*	**1886** : *Traité du Verbe* (Ghil). *Manifeste littéraire* (Moréas). **1889** : *Essai sur les données immédiates de la conscience* (Bergson). **1891** : *Symbolistes et décadents* (Brunetière). Enquête de Jules Huret sur l'Évolution littéraire fin XIXe - début XXe : débuts du cinéma.	LE SYMBOLISME (Verlaine, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Laforgue, Moréas, Maeterlinck...) LE PARNASSE (Leconte de Lisle, Heredia...) 1863 – fin XIXe 1886-1891 école symboliste autour de Moréas (1)

(1) A ne pas confondre avec le mouvement symboliste.

TABLEAU IV - LE XXe SIÈCLE

DATES	ÉVÉNEMENTS LITTÉRAIRES	ŒUVRES THÉORIQUES	ÉCOLES ET MOUVEMENTS
XXe siècle	**1900-1907** : Débuts de ***CLAUDEL*** (l'*Art Poétique*, 1907). **1908** : *La Vie unanime* (Romains). **1910** : *Cinq grandes Odes* (Claudel). *Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc* (Péguy). **1912** : *Pâques à New York* (Cendrars). **1913** : *Alcools (APOLLINAIRE).* **1915-1917** : Débuts de P. Reverdy, Tristan Tzara, Max Jacob, Jean Cocteau. **1917** : *La jeune Parque* (Valéry). **1918** : *Calligrammes* (Apollinaire). **1920** : *Le Cimetière marin* (Valéry). **1920** : *Les Champs magnétiques (BRETON-SOUPAULT).* **1920** : *Poésies* (Cocteau). **1921** : *Charmes* (Valéry). **1922** : *Débarcadères* (Supervielle). **1922-1939** : Œuvres de Cocteau, Reverdy, Pierre-Jean Jouve, Joë Bousquet, des Surréalistes et des poètes déjà cités comme Supervielle, Milosz... **1924** : *Anabase (SAINT-JOHN PERSE).* **1925** : *Le Mouvement perpétuel (ARAGON).* **1926** : *Capitale de la douleur (ÉLUARD).* **1927** : *Qui je fus* (Michaux). Nombreuses productions de Breton, Éluard, Reverdy, Michaux, dans les années 1930-1935. **1934** : *Le Marteau sans maître (RENÉ CHAR)* **1939** : *Le Parti pris des Choses* (Ponge).	**1907** : *Cahiers de Malte Laurids Brigge* (Rilke). **1908** : Le Cubisme. **1909-1914** : Le Futurisme. **1913** : *Les Peintres cubistes* (Apollinaire). **1916** : *Introduction à la Psychanalyse* (Freud). **1916** : Fondation du mouvement Dada, par Tristan Tzara, à Zurich. **1924** : *Premier Manifeste du Surréalisme* (Breton). *Sept manifestes Dada* (Tzara). **1927** : *Sein und Zeit* (Heidegger). **1930** : *Second Manifeste du Surréalisme.* **1937** : *Psychanalyse du feu* (Bachelard).	A la fin du XIXe siècle se constitue un néo-symbolisme très divers : Henri de Régnier, Albert Samain, Maeterlinck, Saint-Pol Roux..., toujours présent de nos jours. Mouvement néo-classique Début XXe : Unanimisme de Jules Romains et Vitrac. 1912 : Apollinaire lance l'esprit nouveau 1919 – 1922 : Dada Tristan Tzara 1924 : LE SURRÉALISME (André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Benjamin Péret, Robert Desnos...) Un large mouvement de poésie chrétienne pendant tout le siècle.
XXe siècle	Pendant la guerre, de multiples productions des poètes résistants : Aragon, *PIERRE EMMANUEL*, Paul Éluard, etc. Mais un grand nombre de surréalistes suivent Breton et Benjamin Péret dans l'exil américain. Depuis la Libération, une riche production du côté des anciens : Aragon, Saint-John Perse, Henri Michaux, Joë Bousquet, René Char, P. Emmanuel, P. Reverdy, Supervielle, Cocteau, P.-J. Jouve, Patrice de la Tour du Pin, ou des poètes découverts ou reconnus depuis : Artaud, Senghor, Césaire (et toute une pléiade de poètes antillais et africains), Ponge, Jean Tardieu, Michel Leiris, René Daumal, J. Audiberti, Henri Pichette, Jean Follain, Guillevic, Mandiargues, Raymond Queneau, Yves Bonnefoy, J. Dupin, J.-C. Renard, G. Schéhadé, Philippe Jacottet, J. Garelli, Bernard Noël, Denis Roche, etc. (1)	**1940** : *L'imaginaire* (Sartre). **1941** : *L'eau et les rêves* (Bachelard). **1943** : *L'être et le Néant* (Sartre).	

1. Ces œuvres seront présentées dans le cinquième volume de la collection qui sera essentiellement consacré à la production littéraire des trente dernières années.

LEXIQUE DE LA TERMINOLOGIE RHÉTORIQUE ET LYRIQUE

alchimie : n. f., science occulte qui se donnait pour tâche de découvrir la technique de transmutation des métaux, d'assurer la régénération des êtres et de la matière.
allégorie : n. f., figuration d'une idée par une image ou toute autre expression.
analogie : n. f., ressemblance de deux choses, de deux mots qui ont un certain nombre de traits communs. L'imagination poétique use des analogies pour découvrir des **correspondances** secrètes entre ces choses et ces mots.
animisme : n. m., système philosophique qui attribue une âme vivante aux objets inanimés et aux phénomènes de la nature. La sorcellerie et la magie sont fondées sur l'animisme.
anthropocentrisme : n. m., système de pensée, conception du monde qui situe l'homme au centre de l'univers.
antiphrase : n. f., emploi de mots dans un sens contraire à leur sens habituel.
antithèse : n. f., opposition de deux mots ou groupes de mots dans le même énoncé.
arcanes : n. m., secrets qui ne peuvent être révélés qu'aux seuls initiés.

baroque : adj., désigne communément quelque chose de bizarre et d'insolite. En littérature et en art, caractérise un style qui s'est répandu en Europe du XVIe au XVIIIe siècle.

classique : adj., caractérise en littérature ce qui est conforme à un idéal conventionnel, généralement fixé au XVIIe siècle.
correspondances : n. f., la théorie des correspondances suppose que de nombreuses analogies existent entre les éléments et les êtres, entre le monde surnaturel et le monde réel, entre les sensations et les sentiments.

discours : n. m.
1) le langage mis en action ;
2) énoncé qui possède une unité en soi, indépendamment de son découpage en phrases.

discursif : adj., qui suit un raisonnement en procédant par enchaînement d'idées solidement liées entre elles.

figure : n. f., en rhétorique les figures représentent les différentes formes que peut prendre l'expression de la pensée. Parmi les figures, les **tropes,** qui affectent le changement de sens des mots, intéressent plus particulièrement la poésie.

hermétisme : n. m.; désignant d'abord la doctrine occulte des alchimistes, ce terme s'est étendu à tout ce qui est difficile à saisir aux non-initiés

linguistique : n. f., science qui se donne pour objet d'étude les langues et le langage. On reconnaît généralement que le **Cours de linguistique générale** de F. de Saussure (1916) marque la naissance de la linguistique moderne.

magie : n. f., science occulte qui s'efforce d'obtenir des résultats surnaturels avec l'aide « d'esprits ». Les mots remplacent ces « esprits » pour le poète.
message : n. m., en linguistique désigne toute séquence de signaux transmis par un émetteur à un récepteur à partir d'un code commun.
métaphore : n. f., par extension de son sens traditionnel on entend par **métaphore** l'opération qui consiste à substituer un terme à un autre sans l'aide d'un lien comparatif.
métonymie : n. f., transfert linguistique par lequel une notion est désignée par un autre terme que celui qui conviendrait. La compréhension est assurée grâce à une relation de cause à effet, de contenant à contenu, de partie à tout entre les deux notions.
métrique : n. f., étude scientifique des éléments qui composent les vers.
mythe : n. m.
1) récit imaginaire ou légendaire destiné à expliquer l'origine du monde, de la civilisation ou d'un groupe d'individus. Symbolique, ce récit mu par le raisonnement analogique n'est pas réductible à la pensée discursive ;
2) produit de l'imagination qui se confond avec la fiction pure, l'utopie irréalisable ou la spéculation irrationnelle.

norme : n. f., en linguistique désigne tout ce qui est d'usage courant dans une communauté linguistique.

onirique : adj., relatif à l'onirisme, c'est-à-dire à l'activité mentale automatique liée à l'hallucination et au rêve.
orphique : adj., provient du nom d'Orphée, le célèbre aède préhomérique. Caractérise en littérature des œuvres à fonction d'initiation mystique.

parabole : n. f., présentation allégorique d'un enseignement.
parodie : n. f., imitation comique d'une œuvre sérieuse dont on transpose le ton ou le sujet.
phonétique : n. f., science qui étudie les sons du langage.
phonique : adj., relatif aux sons du langage.
poétique :
1) adj., caractérise ce qui est relatif à la poésie ;
2) n. f. :
   a) système poétique d'un écrivain, d'une époque ;
   b) partie de la linguistique étudiant la fonction du langage qui peut faire d'un message une œuvre d'art.

prosaïsme : n. m., caractérise ce qui est plat, sans inspiration. S'oppose par extension à *poétique*.
prosodie : n. f., étude des règles relatives à l'accentuation et à la quantité des **phonèmes** (**phonème :** la plus petite unité distinctive que l'on puisse discerner dans la chaîne parlée.)
psychanalyse : n. f., méthode psychothérapeutique mise au point par S. Freud qui distingue dans le psychisme humain le **ça,** le **moi** et le **sur-moi,** et qui explique le développement de la personnalité par leurs conflits au niveau de l'**inconscient.** La portée de l'analyse freudienne sur la création et l'interprétation littéraire n'a cessé de croître au XXe siècle.

rhétorique : n. f., étude des propriétés des discours.

sémantique : adj., ce qui est relatif au sens.
signifiant : n. m., selon F. de Saussure **image acoustique** du signe, c'est-à-dire son aspect phonologique.
signifié : n. m., selon F. de Saussure, le concept qui se combine avec l'image acoustique pour former le **signe.**
structure : n. f., système qui fonctionne selon des lois ordonnant les relations entre les éléments qui le constituent.
sublimation : n. f.
a) spiritualisation ;
b) en psychanalyse, phénomène par lequel le Moi détache certaines pulsions instinctives de leur obsession primitive pour les transformer en conduites approuvées par la société.

symbole : n. m., signe qui permet de reconnaître une chose, une notion dont il est un élément représentatif : **la balance est le symbole de la justice.**
symbolisme : n. m.
1) système de symboles propre à une interprétation du monde ;
2) mouvement littéraire qui se développe lors de la seconde partie du XIXe siècle et qui se donne pour tâche de déchiffrer le sens de l'univers par le décryptage des symboles qui nous parviennent et nous parlent de **l'autre monde.**

synecdoque : n. f., procédé par lequel on assigne à un mot un sens plus large qu'il ne comporte habituellement.

transmutation : n. f., changement d'une chose en une autre. Terme emprunté par les poètes symbolistes à l'alchimie.
trope : n. m., cf. **figure.**

TABLE DES MATIÈRES

RÉFÉRENCES PHOTOGRAPHIQUES

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE : 119, 163, 172. BULLOZ : 67, 189, 218, 283. CAHIERS DU CINÉMA : 14. CAUBOUE : 261, 271. DAVID : 276-277. ÉDITEURS FRANÇAIS RÉUNIS : 199. FONDATION ESCHER : 88. FOTOGRAM : Fleury : 231 ; Jaffreux : 127. FRIEMAN : 6-7, 20-21, 61, 137, 140, 248-249, 295, 299. GALERIE FRANÇOIS-PETIT : 101. GARNIER : 221. GIRAUDON : 49, 76, 93, 124h, 124b, 129, 195-196, 237, 240, 278, 287, 292, 303. HORACE : 227. MUSÉE CONDÉ CHANTILLY : 24. NATHAN : 132. OGUSE : 121. RAPHO : Brake : 209 ; Doisneau : 32 ; Hooykaas : 220 ; Phelps : 250, 254. ROGER-VIOLLET : 41, 115, 145, 164, 171, 177, 238, 244, 245, 267, 289. SNARK INTERNATIONAL : 53, 81, 98, 108, 154, 175, 180-181, 188-189, 191, 204, 211, 213, 272, 280. TOP : Guillemot : 228-229 ; Guillot : 264. VAUX : 29. VIVA : Dityvon : 188-189b. YALE UNIVERSITY ART GALLERY : 72.
Dessin de Philippe Druillet. Dargaud Éditeur : 85.
Mosaïque de Rosenthal, d'après un dessin de Vasarely : 228-229.
A.D.A.G.P. 1974 : *Bordet, Magritte, Masson, Miro, Picabia, Staël.*
S.P.A.D.E.M. 1974 : *Brauner, Ernst, Léger, Maillol, Matisse, Picasso, Redon, Renoir, Le Douanier Rousseau.*

En pages de garde : RAPHO, Yann
En couverture : SERGE CHIROL

N° d'Éditeur : C 21733-X (K.c. VII) C. - Imprimé en France - Dépôt légal : 2e Trimestre 1977 - Imp. Kapp & Lahure, 92600 Asnières.



COLLECTION LITTÉRATURE ET LANGAGES

179 012